



Universidade de Brasília

Instituto de Ciências Sociais
Departamento de Sociologia
Programa de Pós-Graduação em Sociologia

Cleide Mara Vilela do Carmo

**SENTIDOS DA CIRCULAÇÃO E CINEMAS BRASILEIROS:
a participação de realizadores/as em festivais internacionais de cinema no
período de 2000 a 2019**

Brasília
Seca de 2023



Universidade de Brasília

Instituto de Ciências Sociais
Departamento de Sociologia
Programa de Pós-Graduação em Sociologia

Cleide Mara Vilela do Carmo

**SENTIDOS DA CIRCULAÇÃO E CINEMAS BRASILEIROS:
a participação de realizadores/as em festivais internacionais de cinema no
período de 2000 a 2019**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para obtenção do título de doutora em Sociologia.

Orientador: Prof. Dr. Edson Silva de Farias

Brasília
Seca de 2023



Universidade de Brasília

Instituto de Ciências Sociais
Departamento de Sociologia
Programa de Pós-Graduação em Sociologia

TESE DE DOUTORADO

SENTIDOS DA CIRCULAÇÃO E CINEMAS BRASILEIROS:
a participação de realizadores/as em festivais internacionais de cinema no
período de 2000 a 2019

Cleide Mara Vilela do Carmo

Orientador: Prof. Dr. Edson Silva de Farias (UnB)

Banca:

Prof. Dr. Edson Silva de Farias (UnB)

Prof^ª. Dr^ª. Andréa Borges Leão (UFC)

Prof^ª. Dr^ª. Milene de Cássia Silveira Gusmão (UESB)

Prof^ª. Dr^ª. Sayonara de Amorim Gonçalves Leal (UnB)

Prof. Dr. Rogério Luiz Silva de Oliveira (UESB)

*À minha Vó Júlia (in memoriam), pelo amor-cuidado: deu-me raízes para buscar estrelas.
À minha mãe Ana Cleide (in memoriam), pelo amor-carinho: me apaixonei pelo estudar.
À Lila, pelo amor-crescimento sem fim: reaprendi a aprender!*

*Se oriente, rapaz
Pela constelação do Cruzeiro do Sul
Se oriente, rapaz
Pela constatação de que a aranha
Vive do que tece
Vê se não se esquece
Pela simples razão de que tudo merece
Consideração*

*Considere, rapaz
A possibilidade de ir pro Japão
Num cargueiro do Lloyd lavando o porão
Pela curiosidade de ver
Onde o sol se esconde
Vê se compreende
Pela simples razão de que tudo depende
De determinação*

*Determine, rapaz
Onde vai ser seu curso de pós-graduação
Se oriente, rapaz
Pela rotação da Terra em torno do Sol
Sorridente, rapaz
Pela continuidade do sonho de Adão*

Gilberto Gil (1972)

AGRADECIMENTOS

Eu (quase) caí num abismo. Aqui expresso meus agradecimentos a pessoas e instituições que me levaram a voar neste atravessar para chegar firme a um outro canto.

Agradeço ao Prof. Edson Silva de Farias, pela orientação paciente, alegre, livre e viva. Sem sua generosidade, acolhimento e firmeza, este trabalho não chegaria a termo dentro das condições que pude oferecer. Que confiança! Como se não bastasse, pude revirar meu pensamento pelas muitas perspectivas que você oferece em suas aulas. Brilhante!

Agradeço à Prof.^a Sayonara de Amorim Gonçalves Leal, pelo acolhimento, intercâmbio de ideias, teorias, autores/as e pelas contribuições teórico-metodológicas durante a banca de qualificação e sala de aula e, também, pelos sorrisos durante a fase final de escrita deste texto. Agradeço também à Prof.^a Milene de Cássia Silveira Gusmão, pelas trocas intelectuais durante os encontros do grupo de pesquisa Cultura, Memória e Desenvolvimento (CMD) e, também, pelo carinho e cuidado durante a última reunião do grupo na UESB/Vitória da Conquista. A ideia de citar a cena que abre o último capítulo me veio após uma de suas falas públicas durante uma visita à UnB. Meus agradecimentos à Prof.^a Andréa Borges Leão, pelos intercâmbios generosos sobre circulação cultural e do conhecimento durante a banca de qualificação desta pesquisa, em suas falas públicas e publicações e, também, pelo compartilhar valioso da experiência materna na vida acadêmica. À Prof.^a Ana Paula Alves Ribeiro, pela leitura dedicada e contribuições teórico-metodológicas de muita inspiração, sensibilidade e criatividade ao projeto de pesquisa durante a banca de qualificação. Ao Prof. Rogério Luiz Silva de Oliveira, pelas trocas sobre cinema, pesquisa e experiências de sala de aula. Agradeço a vocês, por último, pela paciência e espera do texto final. *Gracias* pela compreensão!

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Aos coordenadores/as Prof. Fabrício Monteiro, Prof.^a Haydée Caruso e Prof. Tiago Ribeiro Duarte. Aos professores/as cujas disciplinas frequentei: Prof.^a Débora Messenberg, Prof. Joaze Bernadino Costa, Prof. Marcelo Rosa, Prof.^a Mariza Veloso, Prof. Sadi Dal Rosso, Prof.^a Tânia Mara — encantei-me pela sociologia pelo olhar de vocês. Ao acompanhamento dedicado e cotidiano de Gabriella Carlos, Esther de Almeida, Renata Souto, Michelle Lino e Patrícia Rodrigues.

Aos membros do grupo de pesquisa Cultura, Memória e Desenvolvimento. Como aprendo com vocês! É sempre uma alegria participar desse intercâmbio intelectual.

Agradeço ao Instituto Federal de Brasília por ter me concedido período de afastamento para realização desta pesquisa e, também, pela possibilidade de usar parte de minha carga horária para a finalização da tese. Esse período foi valioso para o amadurecimento de minhas ideias, idas a campo e desenvolvimento da escrita deste texto.

Agradeço ao diretor do IFB | Campus Recanto das Emas, Prof. Germano Teixeira Cruz, à diretora pedagógica Melina Salgado e aos/às coordenadores/as Prof. Bruno Coelho, Prof. Antognioni Melo, Prof. Eduardo Carmona, Thaisa Araujo e Prof. Vinicius Moreira Mello pelo acompanhamento sério e sincero de meu trabalho.

Às/Aos colegas de IFB | Campus Recanto das Emas com quem pude trocar questões sobre esta pesquisa: Adriana Tavares, Allan Barbosa, Alex Medrado, André Bonotto, Arthur Senra, Bárbara de Barros, Catarina Doolan, Daniela Pinheiro, Diego Sodré, Emilia Silberstein, Felipe do Couto, Fernando Gutierrez, Gaia Schüller, Juliana Lopes, Leonardo Rossato, Marcelo Jungmann, Natália Pires, Patricia Barcelos, Rafael Matos e Vinicius Fernandes. Vocês me trouxeram muitas perspectivas para afinar minha problemática, além de apoio para o desenvolvimento dessas questões em sala de aula. *Gracias!*

Às/Aos estudantes com quem pude conviver nesse período. Minha motivação e persistência nas ideias desenvolvidas aqui são resultados de trocas intelectuais com vocês. Agradeço pelo vigor, perguntas e reflexões no caminhar! À Ada Souza, por me auxiliar na edição de imagens dos filmes citados neste texto apresentada durante a banca de defesa.

Agradeço à Taís de Sant'Anna Machado, pela presença de força durante todo o ano que estive de luto e, também, pelo rigor e intercâmbios intelectuais. À Laura Lima, pelo apoio nesse mesmo ano e pelas trocas sobre cinema e literatura. Ao Yacine Guellati, pela gentileza, cuidado e pela leitura de parte deste texto. À Natália Adrielle, pela leitura atenta de parte deste texto e pelo companheirismo nos últimos meses de escrita desta tese. À Carol Bertanha, pelo cuidado e carinho. À Givânia Silva, pela inspiração e trocas intelectuais. Ao Elton Bandeira e Yuri Brito, pelas trocas sobre política. Ao Murilo Mangabeira, pela alegria. Ao Rodolfo Araújo, pelo carinho e conversas. Ao Danilo Mourão, pelas trocas sobre a vida no interior. À Raquel

Lasalvia, pelos intercâmbios sobre comunicação, cinema e sociologia. Ao Antônio Aurélio, pelo frescor das ideias. Agradeço a amizade de vocês.

Ao Daniel de Freitas, que me auxiliou com os gráficos.

Às leituras amorosas de parte deste texto feitas por Anna Vitória, Mariana Albinati, Sara Uchoa e Tony Giglioti.

Ao R. Ventuna, pela leitura e palavras e incentivo amoroso no processo final de escrita. Teu cuidado e rigor são preciosos! Ao Paulo Willian, pela partilha sobre sutileza e escrita – renovou meu texto.

Ao André Araújo, por ter me acompanhado durante o trabalho de campo e pelo intercâmbio de interesses no audiovisual e nas problemáticas de pesquisa desde a graduação. *Gracias*, André!
Ao Vavá, pelas trocas intelectuais sobre a temática desta pesquisa durante o período de pandemia.

À Joana Tavares, pelas trocas sobre cinemas indígenas e maternidade. À Sandra Alves, pelas perguntas de quem vive as dificuldades do dia a dia da realização cinematográfica do país.

Sou grata à amizade longeva, ao caminhar pela vida e ao apoio generoso no meu momento de luto: Karla Gamba, Maylla Pita, Chicco Assis, Gustavo Maximiliano, Beto Milani, Osvaldo Assis, Gisele Pimenta, Chris Ayumi, Gina Leite, Thaís Moreira, Daniel Caribé, Flávio Costa, Dani Freire, Joara Souza e Pedro Caribé. Muito agradecida!

Às companheiras de maternidade pelos cuidados com Lila durante todo o percurso: Clara Fagundes, Diana Melo, Joana Bindi, Ju Amoretti e Tais Benato. Também agradeço à Sidy por ter se disponibilizado a estar amorosamente com Lila nesses anos. E, também, à Lu e à Nilda pelos cuidados. À Alessandra Coelho, pelo apoio e encorajamento durante as sessões semanais da terapia.

Ao Teatro Essencial e à Denise Stoklos, que compartilhou sua experiência de internacionalização artística a partir de sua proposta teatral. Guardo o ensinamento para a vida: amor e liberdade!

Ao Lucas Lopes, pelo amor em transformação contínua e pela parceria amorosa de parentalidade. Seu interesse pela escrita marcou meu texto! Agradeço pelas trocas preciosas e generosas sobre a língua portuguesa e questões ligadas à comunicação, à literatura, ao cinema e, principalmente, à vida. Admiro sua inteligência! Agradeço ao apoio amoroso e generoso de Marivaldo Santana e Francinete Santana durante os anos de doutorado.

Sou grata aos/às primos/as Gabriela, Rafaela, Rone Marcos, Abel Júnior, Flavia. Ao Natan, Miguel e Ana Júlia, pela renovação. Ao meu tio Abel, pelo exemplo de masculinidade. Ao meu pai Iromá, pela presença nos últimos anos. À minha irmã Letícia, pela admiração, e ao meu irmão Iromá Filho, pelos sorrisos.

Ao meu avô Geraldo, por ter me ensinado a estar atenta às desigualdades e aos problemas sociais e pela vontade de trilhar o mundo. Agradeço a sustentação, desde sempre.

Ao Geraldo Neto, pela irmandade. No momento de grande dor, você foi luz. Que alegria é ter alguém com quem compartilhar a infância e nossas primeiras memórias!

À minha tia Ana Amélia, sempre presente em minha vida, que me maternou desde criança, juntamente a minha avó e minha mãe. Eu nunca vou esquecer sua força, firmeza e fé. Agradeço o amor, do qual compartilho.

Agradeço à minha mãe, Ana Cleide do Carmo, que esteve tão amorosamente presente no desenvolvimento de meu caminhar acadêmico, na minha criação e cuidados. Parte do campo de pesquisa foi possível porque você cuidou de Lila. Foi muito difícil chegar a termo sem sua leitura amorosa e carinhosa, sem seu cuidado e amor. O resultado deste doutorado foi possível pelos seus ensinamentos. Que dor caminhar os últimos dois anos de escrita sem seu apoio corpóreo.

À minha vó Júlia também agradeço o carinho e amor. Seu olhar de admiração e orgulho foi fundamental para desenvolver minhas capacidades intelectuais. Este doutorado também é seu. Que falta a senhora faz! Que tristeza e dor viver o acidente e estes dois lutos. Luz!

Por fim, agradeço à Lila, pela sutileza, luz e renovação na fé de que a vida vale a pena! Agradeço sua presença em minha vida. Brilhe!

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é compreender as inter-relações e interdependências da constituição dos cinemas brasileiros desde as relações internacionais. Neste caso, investiga-se no âmbito da *circulação cultural e do conhecimento*, a circulação de obras e realizadores/as brasileiros/as nos festivais internacionais de cinema de Berlim, Cannes, Rotterdam e Veneza do período de 2000 a 2019 para identificar os/as realizadores/as brasileiros/as que frequentam esses espaços, seus discursos e definições (teóricas e práticas) sobre cinemas brasileiros desde o entrelaçamento global. Considera-se as questões levantadas sobre o desenvolvimento dos processos sociais de longa duração (Elias, 2006 [2002]) para pensar a materialização de instituições, mercados audiovisuais, políticas públicas, ambientes de formação, crítica, cineclubes e festivais que conformam os cinemas brasileiros no decorrer dos anos. A análise sobre os/as realizadores/as e os significados de suas obras fílmicas é construída a partir de uma figuração de interdependência entre estabelecidos-*outsiders* (Elias e Scotson, 2000 [1994]). Parte-se de dois pressupostos: (a) o acesso às políticas de cultura e educação voltadas para a *diversidade cultural* e às tecnologias e técnicas de realização de obras audiovisuais permitiu a emergência de uma geração de realizadores/as audiovisuais de origem diversa daqueles/as que costumavam transitar no audiovisual nacional (elite e classes médias) nesse período e (b) numa sociedade globalizada, os festivais internacionais de cinema são espaços privilegiados de encontros entre instituições governamentais, indústrias, realizadores/as e públicos onde se operam, se refletem e se definem paradigmas para o cinema. Os resultados demonstram: (a) a construção de instituições e políticas públicas que têm como objetivo a circulação em festivais internacionais de cinema, (b) os resultados estético-políticos dos filmes brasileiros são negociados com o que se espera de um filme de festival originado de um país latino-americano, (c) as políticas para a diversidade cultural, no âmbito dos festivais internacionais realizados na Europa, geram novas formas de produção e distribuição fílmica a partir da cooperação nas coproduções e laboratórios audiovisuais, (d) abre-se a possibilidade para o “novo” nas duas primeiras décadas dos anos 2000 nos festivais internacionais a partir das temáticas das obras fílmicas e não apenas de um ponto de vista autoral. Esses resultados atualizam as complexidades inscritas nas dinâmicas da circulação cultural e do conhecimento e demonstram a emergência de cinemas que, apesar de inscritos num estado-nação, são atravessados por questões globais que envolvem novas configurações de sistemas de produção e possibilidades de diálogo internacionais desde as políticas de reconhecimento.

Palavras-chave: Festivais de Cinema. Diversidade Cultural. Circulação Cultural. Cinemas Brasileiros.

ABSTRACT

The objective of this research is to understand the interrelationships and interdependencies of the constitution of Brazilian cinemas from the point of view of international relations. In this case, it is investigated the cultural and knowledge circulation, the circulation of Brazilian works and directors in the international film festivals of Berlin, Cannes, Rotterdam and Venice from 2000 to 2019 in order to identify the Brazilian directors who frequent these spaces, their discourses and definitions (theoretical and practical) about Brazilian cinemas as from the global networks. It considers the questions raised about the development of long-term social processes (Elias, 2006 [2002]) to think about the materialization of institutions, audiovisual markets, public policies, educational arena, criticism, film clubs and festivals that shape Brazilian cinemas over the years. The analysis of the directors and the meanings of their film works is constructed from a figuration of interdependence between established and outsiders (Elias and Scotson, 2000 [1994]). It is based on two assumptions (a) access to culture and education policies aimed at cultural diversity and to technologies and techniques for producing audiovisual works allowed the emergence of a generation of audiovisual directors from different backgrounds from those who used to circulate in the national audiovisual (elite and middle classes) in this period and (b) in a globalized society, international film festivals are privileged spaces for meetings between government institutions, industries, filmmakers and audiences where they operate, reflect, interact, and define paradigms for cinema. The results demonstrate (a) the construction of institutions and public policies that aim to spread the Brazilian films in international film festivals, (b) the aesthetic-political results of Brazilian films are negotiated with what is expected of a “film for festival” originating from a Latin American country, (c) policies for cultural diversity, within the framework of international festivals held in Europe, generate new forms of film production and distribution based on cooperation in co-productions and audiovisual laboratories, (d) open the possibility for the “new” in the first two decades of the 2000s in international festivals based on the themes of film works and not just from an authorial point of view. These results update the complexities inscribed in the dynamics of cultural circulation and knowledge and demonstrate the emergence of cinemas that, despite being inscribed in a nation-state, are crossed by global issues that involve new configurations of production systems and possibilities for international dialogue from the recognition policies.

Keywords: Film Festivals. Cultural Diversity. Cultural Circulation. Brazilian Cinemas.

RESUMÉ

L'objectif de cette recherche est de comprendre les interrelations et les interdépendances de la constitution des cinémas brésiliens du point de vue des relations internationales. Dans ce cas, dans le cadre de la circulation et des connaissances culturelles, la circulation des œuvres et des réalisateurs brésiliens dans les festivals internationaux de cinéma de Berlin, Cannes, Rotterdam et Venise de 2000 à 2019 est étudiée afin d'identifier les réalisateurs brésiliens qui fréquentent ces espaces, leurs discours et leurs définitions (théoriques et pratiques) sur les cinémas brésiliens depuis l'imbrication mondiale. Il considère les questions soulevées sur le développement de processus sociaux à long terme (Elias, 2006 [2002]) pour penser la matérialisation des institutions, des marchés audiovisuels, des politiques publiques, des environnements de formation, de la critique, des ciné-clubs et des festivals qui composent les cinémas brésiliens au cours des années. L'analyse des réalisateurs et des significations de leurs œuvres cinématographiques est construite à partir d'une figuration de l'interdépendance entre établis-outsiders (Elias et Scotson, 2000 [1994]). Elle repose sur deux postulats (a) l'accès à la culture et aux politiques éducatives visant la diversité culturelle et aux technologies et techniques de production d'œuvres audiovisuelles a permis l'émergence d'une génération de réalisateurs audiovisuels issus d'horizons différents de ceux qui circulaient dans le paysage audiovisuel national (élites et classes moyennes) à cette époque et (b) dans une société mondialisée, les festivals de films internationaux sont des espaces privilégiés de rencontres entre institutions gouvernementales, industries, cinéastes et publics où ils opèrent, réfléchissent et interagissent pour définir des paradigmes pour le cinéma. Les résultats démontrent (a) la construction d'institutions et de politiques publiques qui visent à circuler dans les festivals de films internationaux, (b) les résultats esthético-politiques des films brésiliens sont négociés avec ce qui est attendu d'un film de festival originaire d'un pays d'Amérique latine, (c) les politiques de diversité culturelle, dans le cadre des festivals internationaux organisés en Europe, génèrent de nouvelles formes de production et de distribution cinématographiques basées sur la coopération dans les coproductions et les laboratoires audiovisuels, (d) ouvrent la voie au « nouveau » dans les deux premières décennies des années 2000 dans des festivals internationaux autour des thématiques d'œuvres cinématographiques et pas seulement d'un point de vue auctorial. Ces résultats mettent à jour les complexités inscrites dans les dynamiques de circulation de la culture et des savoirs et montrent l'émergence de cinémas qui, bien qu'inscrits dans un État-nation, sont traversés par des enjeux mondiaux qui impliquent de nouvelles

configurations de systèmes de production et des possibilités de dialogue international depuis le politiques de reconnaissance.

Mots-clés: Fêtes du cinéma. Diversité culturelle. Circulation culturelle. Cinémas brésiliens.

LISTA DE ABREVIATURAS

Ancine – Agência Nacional do Cinema

Ancinav – Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual

ANPOCS – Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais

CCSP – Centro Cultural São Paulo

Cemig – Companhia Energética de Minas Gerais

CNC – *Centre national du cinéma et l'image animée*

DCI – *Digital Cinema Initiatives*

DCP – *Encoding Digital Cinema Package*

EFM – *European Film Market*

Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes

FBCU – Festival Brasileiro de Cinema Universitário

FCM - Fundo Cinemas do Mundo

FESPACO – Festival Pan-Africano de Cinema e Televisão de Ouagadougou

FHB – Fundo Hubert Bals

FIAPF – Federação Internacional das Associações de Produtores de Filmes

FICA – Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental

FSA – Fundo Setorial do Audiovisual

IFB – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília

IFFR – Festival Internacional de Cinema de Rotterdam

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

IMS – Instituto Moreira Salles

INC – Instituto Nacional de Cinema

INCAA – Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales

INEP – Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira

MAM/SP – Museu de Arte Moderna de São Paulo

MASP – Museu de Arte de São Paulo

MinC – Ministério da Cultura

OCA – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual

ONU – Organização das Nações Unidas

PAR – Prêmio Adicional de Renda

PRN – Partido da Reconstrução Nacional

PT – Partido dos Trabalhadores

SAV – Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura

UnB – Universidade de Brasília

UFF – Universidade Federal Fluminense

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

VOD – Vídeo sob Demanda

LISTA DE IMAGENS

Mapa 1 - Mapa de apoio à participação de obras e realizadores em Festivais Internacionais de Cinema dos editais da Ancine 2010 a 2018.	30
Foto 1: Equipe do filme <i>Aquarius</i> (2016) no Festival de Cannes	146
Foto 2: Apresentação de Justin Pechberty no festival <i>Panorama Internacional Coisa de Cinema - 2019</i>	169
Foto 3: Equipe da produtora Filmes de Plástico em Contagem-MG	171
Ilustração 1: Desenho de Gabriel Martins	176

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Média de número de público de filmes brasileiros e estrangeiros – 2009 a 2019	41
Gráfico 2 – Distribuidoras de Filmes Brasileiros de 2000 a 2009	43
Gráfico 3 – Distribuidoras de Filmes Brasileiros de 2010 a 2019	45
Gráfico 4 – Número de filmes brasileiros lançados por ano	70

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Filmes ganhadores do prêmio – <i>Festival Brasília de Cinema Brasileiro</i>	76
Tabela 2 – Projetos brasileiros selecionados pelo FHB (2000 a 2009)	97
Tabela 3 – Projetos brasileiros selecionados pelo FHB (2010 a 2019)	98
Tabela 4 – Mostra Principal <i>Festival de Cannes</i>	125
Tabela 5 – Mostra Horizonte – Festival de Veneza	135
Tabela 6 – Mostra Um Certo Olhar – Festival de Cannes	136
Tabela 7 – Mostra <i>Panorama</i> – <i>Festival de Berlim</i> 2000 a 2009	140
Tabela 8 – Mostra <i>Panorama</i> – <i>Festival de Berlim</i> 2010 a 2019	141
Tabela 9 – Mostra Principal – <i>Festival de Rotterdam</i>	149
Tabela 10 - Festival de Cannes – Mostra Quinzena dos Realizadores (Longas)	165
Tabela 11 - Festival de Cannes — Quinzena de Realizadores (Curtas)	167
Tabela 12 – Mostra <i>Soul in the Eye</i> - IFFR	190

SUMÁRIO

1. Introdução	22
Capítulo 1 Globalização, cinema e festivais: uma proposta teórico-metodológica	28
1.1. Cinema e suas relações globais: considerações sobre a distribuição cinematográfica	31
1.2. Realizadores/as em inter-relação global nos festivais: considerações sobre a circulação cultural e do conhecimento	46
1.3. Festivais de cinema: desenvolvimento do roteiro	53
1.4. Os festivais de cinema no Brasil: considerações sobre a constituição dos significados de cinemas brasileiros	64
Capítulo 2 Diversidade cultural e Festivais de Cinema: relações globais e suas inter-relações na construção de cinemas brasileiros	78
2.1. Diversidade Cultural: implicações na circulação de bens e produtos culturais	78
2.2. Festivais internacionais de cinema europeus: práticas e teorias sobre cinema	87
2.3. Laboratórios audiovisuais e coprodução: o caso de Los Silencios (2018) de Beatriz Seigner	102
2.4. Políticas de diversidade cultural para o audiovisual no Brasil nos anos 2000	108
Capítulo 3 Como se estabelecer: mostras principais e paralelas dos festivais internacionais de cinema de 2000 a 2019	117
3.1. Walter Salles e Videofilmes: um sentido para mostras principais	121
3.2. Mostras de Experimentação Estética: realizadores/as em vias de se estabelecer	132
3.3. Kleber Mendonça Filho: a crítica e o “novíssimo” cinema	146
Capítulo 4 O que tem de novo (de novo?) nos anos 2010: cinemas nacionais e cinemas plurais	155
4.1. A busca pela novidade: a participação brasileira na Quinzena de Realizadores	158
4.2. Filmes de Plástico: a emergência de um perfil de realizadores/as de filmes em festivais de cinema	171
4.3. Disputar sentidos: os cinemas negros brasileiros no IFFR (2019)	187
5. Considerações sobre o fim	195
6. Referências	201

1. Introdução

Era 2017, quando iniciei o curso de doutorado, passava pela ressaca de um *impeachment* injusto. No ano seguinte, lembro-me da dificuldade em assistir à aula após a execução da vereadora Marielle Franco e do motorista Anderson Gomes na cidade do Rio de Janeiro em 14 de março de 2018 e, também, após a eleição de Jair Bolsonaro, representante da extrema-direita, para a presidência da república em outubro do mesmo ano. Em 2020, vivemos a pandemia de Covid-19 em condições adversas, num governo que negava o conhecimento científico, principalmente, a eficácia da vacina. Mais de 700 mil brasileiros/as morreram durante esses anos. Na vida pessoal, passei por momentos difíceis de digerir emocionalmente: dois lutos, dois acidentes de carro, uma separação.

Entretanto, “tudo demorando em ser tão ruim” (Velooso, 1993), me tornei professora de produção cultural no ano de 2018, no curso de *Produção Audiovisual* do Instituto Federal de Brasília | Campus Recanto das Emas, localizado numa região administrativa considerada periférica no Distrito Federal. A experiência em sala de aula me mostrou diariamente um Brasil antagônico, com posições políticas muito delimitadas, com pouca possibilidade de diálogo. De um lado, havia, em diversas turmas, grupos de estudantes articulados politicamente em torno do projeto político do Movimento Brasil Livre (MBL) e da figura de Jair Bolsonaro e, de outro, estudantes que afirmavam e afirmam as identidades mulher, negro/a e/ou LGBTQIAP+. Foi um desafio estar numa atmosfera tão “diversa” e, ao mesmo tempo, me questionar sobre os significados desse termo “diverso”, quando a posição profissional do/a “professor/a” era acusada de fazer proselitismo político ou ainda lidar com projetos de produções audiovisuais que incitavam os discursos de ódio.

O desenho de pesquisa de quando me inscrevi no doutorado tinha o objetivo de seguir estudando as políticas de financiamento à cultura no âmbito federal, dando continuidade às questões colocadas na dissertação de mestrado sobre o acesso e inclusão nas políticas públicas pelos editais de financiamento à cultura e, também, ao desenvolvimento de minha trajetória acadêmica e profissional no âmbito das políticas públicas de cultura. Porém, tive muitas dificuldades de me voltar para o Estado, doía-me observar a realidade brasileira num governo de extrema-direita. Por outro lado, as aulas da pós-graduação numa nova disciplina do conhecimento, a sociologia, me auxiliaram a desenvolver uma questão que me parece, agora, um tanto óbvia, mas, naquele momento, não me era natural: se vivemos num mundo globalizado, se há um senso comum sobre as políticas culturais voltadas para a diversidade no

âmbito internacional, não é exclusivo do Brasil planejar e executar políticas para a diversidade. Então como se dá a interlocução com uma espécie de “valor” internacional, o “diverso” e o “diferente”, materializado em políticas e instituições nacionais?

Estar próxima às reflexões sobre o audiovisual que a profissão me exige, por outro lado, fez-me levantar uma série de questões que tinha como cenário a *diversidade cultural* em interlocução com as mudanças e atualizações constantes no modo de distribuir e circular os conteúdos audiovisuais, aprofundadas pelo desenvolvimento da internet e pela entrada de plataformas digitais de distribuição cujas formas de distribuir foram aceleradas durante a pandemia de Covid-19. O “problema” da distribuição, senso comum na área, parece-me urgente tanto nacional quanto internacionalmente. Dessa maneira, não é irrelevante a discussão travada sobre a *exceção cultural* dos bens e serviços culturais nos fóruns sobre o comércio internacional nos anos 1990 que se desdobrou na *Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade de Expressões Culturais*, adotada pelos países-membros da UNESCO em 2005, que reconhece a importância da diversidade cultural e das especificidades de bens e serviços culturais.

Há, portanto, um reconhecimento internacional sobre as desigualdades de produção, distribuição e circulação de bens e serviços culturais materializadas nesse documento. Por outro lado, as pesquisas sobre distribuição a partir de uma abordagem socioeconômica, muito necessárias, demonstram o aprofundamento das consequências da concentração de produção e mercados por conglomerados internacionais do entretenimento e redes brasileiras de televisão como a TV Globo que dominam os mercados audiovisuais sem espaço para a distribuição de conteúdos menos estandardizados e alinhados com a produção industrial. Ainda que me voltasse para analisar a produção e distribuição em plataformas *streaming*, permeadas de mudanças constantes na produção, distribuição e circulação de conteúdos, é bem possível que me depararia com uma lógica de produção digital-capitalista também monopolizada.

Dessa maneira, essa escolha teórico-metodológica não responderia uma pergunta simples, que era e é importante para os meus interesses de pesquisa: em quais circuitos de distribuição e circulação e em que condições os conteúdos audiovisuais produzidos por estudantes e egressos do curso técnico do IFB/Recanto das Emas poderiam ser distribuídos? Ora, a questão da *distribuição* e da *circulação cultural* dessa pergunta é permeada sobre quais conteúdos estão sendo produzidos. Portanto, a questão da *distribuição* dos cinemas nacionais está relacionada a que tipo de produção está sendo realizada e com quem se quer estabelecer um diálogo de troca econômica (ingressos vendidos a um público). Mas, se a produção não tem como perspectiva as trocas econômicas – ainda que passe por esse tipo de relação –, quais tipos de trocas e intercâmbios ela permite realizar?

Nesse sentido, a própria lógica da produção que se reproduz nos ambientes técnico-universitários é voltada para a experimentação de um gênero que implica a autoria de um filme e, portanto, replica-se e enfatiza-se a importância dos formatos experimentais como curtas-metragens nas práticas educativas. Logo, os festivais de cinema, cineclubes e compartilhamento em plataformas (cuja divulgação se dá “boca a boca”) são as poucas possibilidades de exibição desses conteúdos. Contudo, é a experimentação da linguagem e dos formatos que possibilita a “inovação” e a “criatividade”, valores reconhecidos pela indústria audiovisual.

Por outro lado, esse modo de observar a questão da distribuição levou-me a questionar sobre os problemas ou não de produção fílmica no país. A *produção* talvez não seja um problema para aqueles/as que sempre tiveram acesso a financiamento, majoritariamente, público, para a produção de seus filmes. Contudo, ao observar que a produção de diferentes grupos só começa a fazer parte da produção audiovisual nacional neste século, pressuponho que isso se dá devido ao acesso (a) às tecnologias e técnicas de produção cinematográfica e (b) às políticas públicas de inclusão e de diversidade cultural (por meio de financiamento público à produção audiovisual e acesso à educação superior). Isto é, num contexto de redistribuição (mínima) de recursos, ainda que de maneira desigual, e, também, de políticas de reconhecimento que valorizam a diversidade cultural.

Os festivais de cinema foram os lugares que me pareceram adequados para pensar a *circulação* sob o ponto de vista da *circulação cultural e do conhecimento*, no qual o intercâmbio e disputas por significados sobre cinema se colocavam de maneira palpável. Foi durante o curso dessa pesquisa que observei que realizadores/as formados na primeira década dos anos 2000 e obras cinematográficas realizadas com recursos mínimos começaram a circular em festivais internacionais de cinema nos quais circulavam apenas *os/as estabelecidos*, como os festivais europeus. Quais condições contextuais permitiram que realizadores/as *outsiders* pudessem se integrar a esses ambientes?

Foi tentando responder a essa pergunta que elegi mostras e festivais de Cannes, Berlim, Veneza e Rotterdam para compreender quais tipos de cinema podem circular por esses espaços e de quais modos os discursos da diversidade cultural e dos direitos humanos numa sociedade globalizada também amplificaram a possibilidade de “novos” cinemas. Escolhi, principalmente, a relação com o continente europeu para compreender quais cinemas brasileiros circulam nesse continente e de quais modos essa circulação guarda a historicidade de inter-relações e interdependências desses países e, portanto, modos de significação de cinema com América Latina e Brasil. Por outro lado, de quais modos essas interlocuções também se desdobram em políticas e instituições nacionais que compartilham do ponto de vista pelo qual

os festivais internacionais de cinema desenvolvem processualmente o cinema ao longo do tempo. Assim, a tese se divide em quatro capítulos, os primeiros dois capítulos discutem a relação com o continente europeu e os dois últimos tentam descrever a dinâmica estabelecidos-*outsiders* das primeiras décadas dos anos 2000 a partir da circulação em mostras desses festivais.

Portanto, o primeiro capítulo introduz a problemática da *circulação* nos festivais internacionais de cinema. Para isso, compreendo o *cinema* como uma expressão artística da modernidade e um dos produtos (mercadorias) artístico-estético-culturais dos mercados de bens e serviços simbólicos possibilitados pelos processos sociais de longa duração de desenvolvimento (a) tecnológico e de aparatos e redes de distribuição global de imagem e som e (b) da aprendizagem cognitiva-social de seres humanos do convívio com os diversos grupos. Dessa maneira, o cinema e os produtos audiovisuais contribuem para a formação de um “senso comum” global que amplia a possibilidade de convivência com o “diferente”, ainda que acompanhado de tensões e conflitos.

Para desenvolver o pensamento sobre a *circulação* de obras cinematográficas e realizadores/as brasileiros, divido esse primeiro capítulo em dois modelos distintos de refletir e analisar a circulação, mesmo que esses dois modelos sejam interdependentes e inter-relacionados. O primeiro modelo está baseado nas figurações de interdependências sócio-humanas estruturantes de mercados internacionais e, conseqüentemente, em uma rede tecnológica de *distribuição* global materializada em salas de cinema, televisão e, mais recentemente, plataformas de distribuição audiovisual via internet. O segundo modelo se baseia na *circulação cultural e do conhecimento* possibilitada por uma rede de interdependências entre realizadores/as e obras fílmicas que estruturam práticas, definições e representações sobre cinema.

A escolha dos festivais internacionais de cinema realizados no continente europeu se justifica porque esses espaços agregam redes de relações que aglutinam sobreposições (a) espaciais, tais como ambientes de mercado, estados-nação, organizações não governamentais, organismos internacionais, cidades, espaços de exibição, escolas de cinema, cidades, mídia especializada, curadores/as e críticos/as, público, festas e lugares informais de encontro, e, também, (b) históricas (reiteradas e reificadas em suas edições anuais), tais como as relações entre os cinemas latino-americanos e europeus e entre brasileiros/as *estabelecidos* e *outsiders* que circulam nesses espaços. Dessa série de encontros e desencontros, é possível estabelecer posições de cinemas brasileiros em inter-relação global e interdependente de um processo (não

planejado e inacabado) que se constrói no território do estado-nação a partir de instituições, políticas, mercados, formação intelectual e de mão de obra.

No segundo capítulo, discuto como a ideia da *diversidade cultural* se aproxima da de *direitos humanos* a partir do desenvolvimento processual de políticas mercadológicas globais, permeadas de relações de poder. Aqui, circunscrevo o lugar que historicamente ocupam os cinemas realizados nos continentes africano, asiático e latino-americanos nos festivais de cinema realizados na Europa, isto é, a partir da reificação e reiteração da outreidade em relação com as possibilidades mercadológicas de produção e distribuição de produtos audiovisuais no continente europeu e “no mundo”. Desse modo, a ideia de exceção cultural contida na *Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais* (2005) está baseada na possibilidade de medidas de proteção de mercados nacionais por meio de aparatos jurídicos que legislam sobre cotas de tela para produtos nacionais e, também, de barateamento da produção e de suas definições mercadológicas que conferem os termos pelos quais atravessam as coproduções internacionais.

Além disso, tento demonstrar como as definições de cinema que comportam essa outreidade vão se refazendo no continente europeu desde a criação de instrumentos de financiamento à produção e, também, de apoio na elaboração de ideias que se cristalizam, primeiro, num roteiro e, depois, em obras audiovisuais. O capítulo descreve práticas de fundos de financiamento, de possibilidades de processo de coprodução e da formação de mão de obra cada vez mais especializada nesse tipo de produção via laboratórios audiovisuais, que são atravessadas por ideais globais de diversidade cultural e direitos humanos que se criam nas temáticas e na possibilidade de cooperação entre realizadores/as de diferentes países.

Por fim, abordo algumas das políticas estabelecidas para o audiovisual brasileiro nas duas últimas décadas e o modo como essas políticas de produção ressoam valores de uma sociedade globalizada e perspectivas de produção que dialogam com temáticas e abordagens de filmes que circulam em festivais. Também discuto como, ao mesmo tempo, tais valores e o barateamento da tecnologia da produção audiovisual possibilitaram o acesso à produção e exibição de filmes de realizadores/as historicamente alijados da produção cultural cinematográfica brasileira, ainda que, desde a perspectiva histórica dos festivais, estivessem presentes nas obras, por vezes, de uma perspectiva exotizada.

No terceiro e no último capítulo, descrevo quais são os filmes e realizadores/as brasileiros/as que participaram de mostras dos festivais de Berlim, Cannes, Veneza e Rotterdam. A análise é realizada sob a perspectiva metodológica estabelecidos-*outsiders* (Elias e Scotson 2000 [1994]) para demonstrar as diferenças entre as mostras (de maior ou menor

prestígio e abertura) desses festivais para realizadores/as já estabelecidos nacionalmente e para aqueles que estão começando a realizar seus filmes. O que é importante aqui é compreender o grau de coesão ou não coesão entre alguns grupos que permite estabelecer estratégias de acesso a esses espaços e, por vezes, torna-os estabelecidos. Afirmo que o ambiente universitário é um lugar central para a formação de práticas e teorias que convergem para a criação de públicos e dos cinemas brasileiros enquanto gênero.

Por último, a pesquisa é finalizada com a emergência de definições e significados de cinemas brasileiros, convergentes com a afirmação positiva da diversidade cultural e dos direitos humanos, porém num contexto empobrecido economicamente e com perspectivas de políticas públicas que se antagonizam com esses valores. Nesse sentido, o incremento de recursos para as políticas de audiovisual brasileiras conseguiu atender (em parte) à necessidade de produção audiovisual de diversos/as realizadores/as — inclusive aqueles que historicamente não realizavam obras audiovisuais por serem mais onerosas que outras expressões artístico-culturais como a música — e, portanto, diminuir as históricas desigualdades sociais, de gênero e racializadas na primeira década do ano 2000. No entanto, quando os recursos se tornaram mais escassos ao fim da segunda década dos anos 2000, essas diferenças se tornaram latentes, de onde convergem necessidades de políticas de reconhecimento e redistribuição.

Capítulo 1 | Globalização, cinema e festivais: uma proposta teórico-metodológica

Esta pesquisa investiga a circulação de realizadores/as¹ brasileiros/as e suas obras filmicas em festivais internacionais de cinema nas primeiras duas décadas dos anos 2000 com o objetivo de compreender a interlocução desses realizadores/as com significados de *cinemas* produzidos nesses espaços e suas consequências nas redefinições de cinemas brasileiros e suas instituições, especialmente, nos diferentes modos de fazer cinemas no início deste século. Ainda que este estudo tenha se detido entre os anos de 2000 e 2019, tentei situar a circulação de maneira histórica, principalmente, ao inserir laços (mesmo antagônicos) com os movimentos *cinema novo* e, mais recentemente, o *cinema da retomada*, que, sob muitos aspectos, (re)aparecem e se atualizam nos festivais e nos vínculos entre realizadores/as do período selecionado.

Parto do pressuposto de que festivais internacionais de cinema são espaços privilegiados de encontros e de relações entre instituições governamentais, indústrias, realizadores/as e públicos onde se operam, se refletem e se definem paradigmas e significados para a circulação, o que possibilita compreender (re)definições do que é cinema, em aspectos teóricos e práticos, legitimados e desdobrados em espaços de formação de mão de obra, mercadológicos e de políticas institucionais de estados-nação e organismos internacionais. Cada festival opera uma identidade com elementos específicos cuja ideia é agrupar filmes e realizadores/as que dialogam e performam a identidade desse festival. Nesse sentido, decidi-me voltar para as relações de realizadores/as brasileiros/as em festivais internacionais de cinema realizados no continente europeu justificada pela (a) importância simbólica de consagração na indústria mundial, (b) seu jogo de oposição e complementaridade relacionado à indústria hollywoodiana e, por fim, (c) pelo histórico diálogo na produção simbólica entre América Latina e Europa.

A circulação e as (re)definições de cinemas brasileiros carregam elementos que dão pistas sobre relações de poder estabelecidas numa sociedade mundializada e em constante transformação. Identificar realizadores/as e seus discursos de cinema produzidos em suas obras é um passo para compreender entrelaçamentos globais no território nacional nas duas primeiras décadas dos anos 2000 e suas complexas redes de poder. Os estudos de caso presentes nesta

¹ Neste trabalho, apesar de descrever como *realizador/a*, principalmente, os/as diretores/as nos festivais internacionais europeus, tento me atentar também para outras funções numa obra audiovisual, como roteirista, diretores/as de fotografia, produtores/as e distribuidores/as. Uma das justificativas é que muitos dos que conseguiram fazer uma carreira como diretor/a participaram de outros filmes que circularam internacionalmente em funções como assistente de direção, roteirista, diretor/a ou assistente de fotografia.

pesquisa estão voltados para entender as representações de cinemas brasileiros, principalmente, das gerações que fazem cinema no século XXI. Apesar das dificuldades de se estudar o contemporâneo, o contexto do início do século se apresenta como um emaranhado de mudanças político-sociais e tecnológicas em constantes atualizações que justifica a escolha por se refletir sobre o presente.

Neste período, houve (a) uma série de políticas públicas para o setor audiovisual brasileiro após a criação da Agência Nacional de Cinema (Ancine) em setembro de 2001, (b) maior acesso à educação universitária² tanto em matrícula quanto na quantidade de cursos na área do audiovisual ou correlatos³ e, no âmbito internacional, (c) foi aprovada a *Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais* (2005) — culminância do debate em torno das políticas de diversidade no mundo contemporâneo — cujo texto enfatiza a importância de políticas nacionais voltadas para a circulação e cooperação entre produções, que podem ser vistas na ampliação das mostras de festivais. Outro ponto (d) foi a ampliação do acesso às tecnologias e técnicas de realização de uma obra audiovisual a partir do vídeo digital e, mais tarde, o acesso aos conteúdos por meio do compartilhamento *peer to peer*, plataformas de conteúdo e redes sociais. Esse contexto permitiu a emergência de uma geração de realizadores/as audiovisuais de origem diversa daqueles/as que costumavam transitar no audiovisual nacional (elite e classes médias). Meu interesse é compreender que significados para o cinema nacional esses/as “novos/as” interlocutores/as colocam para a área nessas décadas.

Observo, principalmente, as obras e realizadores/as que estiveram presentes nos festivais de Cannes, Veneza, Berlim e Rotterdam porque esses festivais são hierarquizados no topo dos festivais pela indústria audiovisual⁴, inclusive no continente europeu. Além disso, a própria política brasileira de internacionalização de filmes sublinha a importância de estar presente com exhibições de obras cinematográficas nos festivais realizados no continente europeu. Nesse sentido, é possível verificar no Mapa 1 - *Mapa de apoio à participação de obras*

² Segundo o Censo da Educação Superior, o número de matrículas em cursos de graduação nas redes pública e privada era de pouco mais de três milhões em 2002; no ano de 2017, esse número subiu para mais de oito milhões.

³ Segundo dados da plataforma e-MEC, até o ano 2000, havia quatro cursos de cinema e/ou audiovisual no Brasil. Em 2019, 108 cursos de audiovisual e/ou cinema estavam em atividade no país. Este argumento converge com o de Anthony Rodrigues (2022) sobre o aumento da produção e circulação de cinemas negros brasileiros ao destacar a política de cotas raciais e o aumento de cursos de cinema e correlatos nas universidades públicas brasileiras.

⁴ Os três primeiros festivais citados estão acreditados, desde os anos 1950, como os principais festivais internacionais na Federação de Produtores Audiovisuais Associados (FIAPF), criada em 1933. A hierarquização da FIAPF é usada como critério de financiamento de obras filmadas e de participação de realizadores/as em festivais de cinema por agências nacionais e internacionais de financiamento às obras audiovisuais.

e realizadores em Festivais Internacionais de Cinema dos editais da Ancine 2010 a 2018 o apoio majoritário a festivais europeus pelo governo brasileiro. Sigo, desse modo, a participação de obras e realizadores/as nas mostras desses festivais que enfatizam a filmografia experimental e a “descoberta” de “novos/as” realizadores/as, descrevendo circunstâncias históricas e as conexões cada vez mais cedo com esses festivais por meio de financiamento e laboratórios audiovisuais voltados para realizadores/as de países com economias mais frágeis, observando, portanto, como essa circulação é parte fundamental para a construção de políticas e mercados brasileiros na área do audiovisual.

Mapa 1 - Mapa de apoio à participação de obras e realizadores em Festivais Internacionais de Cinema dos editais da Ancine 2010 a 2018.



Elaboração da autora.

Para conhecer as dinâmicas em âmbito nacional que levam à circulação em festivais internacionais de cinema na Europa, participei presencialmente de festivais e eventos de mercado audiovisual na América Latina, tais como *Festival de Brasília* em 2017, 2018 e 2019; *Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul* (Rio de Janeiro-RJ), *Festival Panorama Coisa de Cinema* (Salvador-BA) e *Festival de Havana* — todos em 2019 — e *Ventana Sur* (Buenos Aires) em 2018 e 2019. Durante os anos de 2020 e 2021, devido à pandemia de Covid-19, participei virtualmente de eventos e festivais que também me ofereceram dados que compõem este estudo: ambientes de mercado audiovisual dos festivais de Cannes e Berlim em 2020; *Ventana Sur* em 2020 e 2021; *lives* promovidas pela Fundação *Cine Paradiso* em 2020 e 2021; *Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul*, *Mostra São Paulo*, *Panorama Coisa de Cinema* —

todos em 2020. A experiência *online* — ainda que minha audiência tenha sido dispersa — trouxe a possibilidade de maior contato com realizadores/as. Além disso, busquei materiais de revistas e jornais em que os/as realizadores/as citados/as nesta tese expunham seu modo de pensar o audiovisual, em consonância com suas participações em festivais, o que justifica em parte a não realização de entrevistas com realizadores/as citados/as neste texto.

Reconheço que desenvolver um pensamento sobre a *circulação cultural e do conhecimento* é um desafio por si, especialmente, pelo estreito vínculo com o desenvolvimento tecnológico-capitalista que tem como uma de suas consequências as contínuas mudanças nos modos de circulação dos produtos e bens simbólicos. No entanto, o desenvolvimento desta tese no período da pandemia de Covid-19 exigiu esforço de reflexão para não ser tomada pelo vislumbre implicado na aceleração das mudanças nos modos de circulação e distribuição dos bens e serviços audiovisuais que afetaram e afetam os significados dos festivais de cinema. Nesse sentido, é impossível não citar mudanças em curso na distribuição cinematográfica a partir da ampliação das plataformas *streaming* e suas consequências para os festivais em algumas partes desta pesquisa.

Este capítulo introduz e discute alguns aspectos da *circulação* e os festivais de cinema. Portanto, primeiro reflito sobre questões mais mercadológicas relacionadas à *distribuição* e, depois, sobre a *circulação cultural e do conhecimento* para tentar compreender a circulação para além das trocas econômicas numa sociedade globalizada. Por fim, contextualizo o processo de desenvolvimento dos festivais de cinema no continente europeu e, também, no Brasil para observar como esses espaços se tornaram lugares privilegiados de encontro e de produção de significados sobre cinemas. A premissa deste capítulo é a de que o processo civilizador e a tecnização permitiram o desenvolvimento do cinema, num processo de longa duração (Elias, 2006 [2002], p. 35-68) e a *circulação cultural e do conhecimento* é fundamental para seu desenvolvimento contínuo e inacabado.

1.1. Cinema e suas relações globais: considerações sobre a distribuição cinematográfica

Nesta seção, apresento considerações sobre a *circulação* cinematográfica nas sociedades modernas ao apresentar o *cinema* como um dos produtos (mercadorias) artístico-estético-culturais dos mercados de bens e serviços simbólicos, possibilitado pelo desenvolvimento tecnológico de aparatos e redes de distribuição global de imagem e som. Aqui,

destaco o contexto brasileiro desde uma concepção de *circulação* mais próxima à problemática da *distribuição*. Parte das reflexões apresentadas aqui e na próxima seção foram iniciadas na apresentação do artigo “Berlinal: uma janela de circulação de realizadores/as brasileiros/as de cinema” no congresso da ANPOCS, realizada na modalidade on-line, no ano de 2020.

O deslocamento humano não é algo novo, é uma característica de nossa espécie, portanto, cada indivíduo tem a possibilidade de “levar” consigo um grupo para outros lugares sem que seja necessário haver interações físicas contínuas com esse grupo (Maturana e Varela, 2001 [1984]). Se, em outros períodos, a motivação do deslocamento se dava por busca de alimentos e, mais tarde, de riquezas e trocas econômicas, que nos conduziu à experiência do mercantilismo e do colonialismo, é a partir das ideias iluministas e da época moderna que as diferenças culturais e o conhecimento se tornaram parte de uma retórica de poder como projeto de declaração de intenção e de plano de ação a partir da ideia de *civilizar* (Bauman, 2010 [1989]).

Paralelamente, a criação de novos meios de transporte, formas urbanas e redes de comunicação aprofundaram os modos de circulação nas sociedades modernas-capitalistas (Simmel, 1896 [2005]; Ortiz, 1994) e a possibilidade de mercados de trocas de produtos, entre eles, os mercados de bens e serviços culturais. Esses modos de circulação vincularam (e continuam vinculando) sociedades, países e continentes a partir de trocas comerciais e de sistemas de dominação, tais como o colonialismo e o trabalho escravizado. Ainda que com resistências e desigualdades, essas trocas se desdobraram num processo civilizatório universal baseado em estados-nações, trocas comerciais e numa sociedade global com instâncias decisórias comuns, a exemplo da Organização das Nações Unidas (ONU) (Ianni, 2013 [1992] p. 36; Elias, 2006 [2002], p. 27-33), isto é, mesmo que não nos desloquemos, o “mundo” se faz presente em nosso cotidiano (Ortiz, 1994, p.8).

Por outro lado, o processo de globalização o qual vivenciamos pode ser analisado sob a ótica de um processo social de longa duração (não planejado e inacabado) inscrito na dinâmica entre o *processo de civilização* e a *tecnização* que levou à aproximação das sociedades em sua forma atual (Elias, 2006 [2002], p. 35-68). Nesse caso, o processo de civilização “corresponde a um percurso de aprendizagem involuntária pelo qual passa a humanidade” (*Ibid.*, p. 36) desde os primórdios do gênero humano, isto é, cada indivíduo deve passar por um processo de autorregulação para viver socialmente. Enquanto a tecnização é um processo de aprendizado e exploração de objetos inanimados em favor da humanidade (na guerra ou na paz). No caso da integração crescente de grupos humanos pelos processos de globalização, é possível observar a progressiva interdependência de todos os subconjuntos humanos até então independentes.

Contudo, nota-se que apesar do avanço da tecnização reduzir as distâncias, “o desenvolvimento do habitus humano não segue o mesmo ritmo” (*Ibid.*, p. 61), isto é, a constituição de instituições que desempenham papel pacificador em nível internacional como a ONU não significa que não existam tensões e conflitos específicos relacionados a esse contato mais intenso. E, da mesma maneira que o processo de globalização se desenvolveu (de maneira não planejada), esse processo pode vir a se desintegrar. Para o desenvolvimento da argumentação desta pesquisa, no entanto, gostaria de pensar a *circulação* como um processo social de longo prazo que envolve tanto a tecnização (a capacidade de estar em movimento pela exploração de objetos) como um processo de civilização que gere a capacidade de seres humanos de estar em contato com os diferentes grupos.

Pelo enfoque dos estudos da globalização e dos mercados de bens e serviços simbólicos, a circulação e seus fluxos são um fator de conformação de produção de mercadorias e valores em sociedades interligadas globalmente, ainda que o modelo técnico único se sobreponha à multiplicidade de recursos naturais e humanos (Santos, 1994; 2006). O cinema se circunscreve nesses fluxos como mercadoria e produto de reprodução de valores por se definir, ao mesmo tempo, expressão artística da modernidade e, também, técnica e produto estético-artístico formatado para indústrias culturais (Adorno e Horkheimer, 1947; Benjamin, 2014 [1955]) — as quais tornaram possível os intercâmbios de imagens e construção de um circuito de trânsitos de bens simbólicos com dimensões mundiais por meio de salas de cinema, rádio e TV (Ortiz, 1994, p. 57; Ianni, 2013 [1992]), constituindo-se ele mesmo como um tipo de *mobilidade*, a *imaginativa* (Büscher e Urry, 2009; Sheller, 2017; Freire-Medeiros e Lages, 2020). Portanto, o cinema é um dos principais produtos das indústrias culturais inserido em trocas culturais realizadas através de meios de comunicação massivos que tornam esses produtos e serviços simbólicos uma base comum compartilhada por quase todos os lugares do globo, ainda que a recepção possua especificidades locais (Canclini, 2008 [1989]; Ortiz, 1994; Yúdice, 2004).

Esse modo de pensar o cinema nos abre a possibilidade tanto de observá-lo como mercadoria quanto um bem de produção de valores social, moral, estético e, também, político-econômico. Desse modo, pode-se observar o fenômeno da *circulação* delimitado pela *circulação cultural e do conhecimento*, discutida na próxima seção, e pelas estruturas de *distribuição* de obras filmicas, que depende, principalmente, do desenvolvimento tecnológico e da ampliação de mercados e empreendimentos capitalistas. Os dois modos se intercomunicam, mas têm nuances diferentes no modo como enfatizam a dimensão técnica e econômica. De forma simplificada, a *distribuição* filmica só foi possível pelo desenvolvimento da rede elétrica no século XIX, que permitiu a projeção de imagem e, depois, do som e, também, porque já

havia no público uma experiência prévia de consumo de espetáculos e notícias que possibilitou que ele se tornasse consumidor de obras cinematográficas; depois, pela transmissão via satélite e antenas de sinais para aparelhos de TV, o que permitiu ampliar a vida de uma obra cinematográfica ao ser veiculada nas emissoras de televisão; pelo vídeo e suas possibilidades de consumo em lares e maior experimentação da linguagem; e, por fim, por plataformas de exibição de som e vídeo via rede de internet, estruturadas em cabos e satélites que interconectam os continentes.

Nesse sentido, as estruturas tecnológicas desempenham papel de mediação importante para configurar os modos de consumo e a própria forma fílmica, como argumenta Marshall McLuhan (1978) [1964]. Por exemplo, o modelo mercadológico de salas de cinema no final do século XIX e início do século de hegemonia internacional da empresa francesa *Pathè*, criada em 1896, foi um importante agente para realizar a transição de filmes sobre atualidades/informativos para filmes narrativos e sua padronização quanto à forma fílmica como conhecemos hoje. Por outro lado, distribuidoras de filmes americanos, principalmente, a partir da década de 1910, logrando hegemonia nos anos 1930, durante a *II Guerra Mundial*, conseguem se estabelecer nos mercados criados pelos franceses e se expandem por outros países, mas com uma proposta de cinema que se une mais enfaticamente à publicidade e às estrelas-vedetes e à necessidade de oferecer um número expressivo de produções, pois se um filme der lucro paga toda a produção de outros filmes restantes⁵. Ainda que com mudanças profundas realizadas no último século na indústria cinematográfica e, por extensão, audiovisual, há resquícios de modelos de regulamentação de distribuição de filmes na atualidade e nos próprios modelos de configurações político-mercado-lógicas nos estados nacionais.

Não é o objetivo desta pesquisa fazer uma historiografia da indústria cinematográfica, demonstrando seus modos de distribuição mercadológicas. Entretanto, faz-se necessário compreender a própria construção dos cinemas brasileiros em interlocução com os modos de distribuir filmes nas duas primeiras décadas dos anos 2000, pois a circulação de um cinema estrangeiro no Brasil também teve e tem seu papel na estruturação do que compreendemos por cinema brasileiro (Leão e Farias, 2016; Morettin, 2019) ao constituir práticas de exibição fílmica. Nesse sentido, França e Estados Unidos são dois países responsáveis por desenvolverem os primeiros modelos de distribuição do produto *cinema* no âmbito internacional, cujas concepções têm consequências para o que definimos, reiteramos e

⁵ Lipovetsky e Serroy (2015) denominam *lógica de cassino* a lógica mercadológica em que é necessário realizar muitas produções para que apenas uma pequena quantidade dessa produção seja capaz de fazer sucesso e ter lucro, o que compensaria a perda dos investimentos da maior parte.

reificamos como cinema nas nossas produções. Porém, os dois países convergem no modelo de distribuição em que há necessidade de constituir público consumidor num mercado internacional, para além do nacional, desde a formação de seu negócio no fim do século XIX.

Dessa maneira, compreendo que há pelo menos dois modos simplificados de entender os cinemas brasileiros até o século XXI que, a grosso modo, estão vinculados com o pensamento sobre cinema desses dois países: um de realizadores/as que pensam o cinema como uma *arte*, mais preocupados/as com questões estético-políticas na produção de um filme, a exemplo dos/as realizadores/as do movimento *cinema novo*, com preocupações de tradição francesa de *autoria* e de se realizar um *cinema independente*⁶ que dialoga com a produção internacional e, por outro lado, há um caminho de longa duração de produção de filmes do gênero comédia⁷, muitas vezes, vinculados a programas televisivos com maior possibilidade de circulação e distribuição que podem ser aproximados da indústria hollywoodiana na dominação da distribuição em território brasileiro, mas cujo conteúdo é intrinsecamente ligado aos costumes e aos valores nacionais, o que dificulta sua internacionalização.

O desenvolvimento da indústria cinematográfica global no território brasileiro tem consequências importantes para a *circulação* de nossos filmes pelo viés da *distribuição* nas salas de cinema, televisão e, mais recentemente, nas plataformas de serviço de *streaming*, mesmo para filmes considerados mais comerciais, pois a distribuição de filmes no Brasil não está desvinculada do modo como opera a indústria mundial de produção e distribuição de filmes e sua, conseqüente, monopolização. Howard Becker (2010) [1982], p. 40-53), ao propor uma teoria dos mundos da arte, afirma que a produção está conectada à distribuição, nesse sentido, o/a realizador/a necessita pensar na lógica de distribuição para acessar seu público, pois se a obra não se adapta às instituições existentes, seja do ponto de vista material ou convencional, as obras não serão apresentadas ao público. Primeiro porque os espaços de distribuição foram concebidos para acolher obras de formatos habituais — o que explica a técnica e forma, isto é, o vídeo, no século XX, não era usado pelas projeções em salas de cinema, apenas as obras em 35mm ou 16mm, contudo, a padronização de projeção atual é em formato DCP/DCI, que permite maior acesso dos/as realizadores/as às salas no século XXI. Por outro lado, a maior

⁶ Há uma série de estudos que discutem os significados do que é cinema independente, entre eles a tese de Maria Carolina Oliveira (2014). Nesta tese, uso o conceito de cinema independente de maneira operacional, tal como faz a Ancine em suas políticas para o audiovisual, isto é, entendo por produção independente aquela que “não tenha qualquer associação ou vínculo, direto ou indireto, com empresas de serviços de radiodifusão de sons e imagens ou operadoras de comunicação eletrônica de massa por assinatura” (Brasil, 2001).

⁷ As chanchadas, nas décadas de 1940/80, foram um gênero brasileiro de comédia e musical que conseguiu um apelo do público no período, diferentemente dos filmes do cinema novo, que conseguiram um reconhecimento internacional, no entanto, sem público semelhante ao das chanchadas, conforme tabelas apresentadas na pesquisa realizada por Miriam Alencar (1978) sobre o número de público nas salas de cinema brasileiras na década de 1970.

parte dos filmes que circulam no cinema tem uma forma específica de apresentação de conteúdo e duração, o que dificulta a circulação de obras que não estejam alinhadas à forma longamragem. Segundo porque as salas de cinema e distribuidoras não suportariam os prejuízos de pouca adesão de público e, portanto, forma e conteúdo de um produto audiovisual fílmico devem estar conectados com aqueles apresentados em instituições existentes. Pode-se problematizar quais condições foram necessárias para que um formato e uma forma se tornem “habituais”, porém, não é meu objetivo, por ora.

Seguindo o raciocínio, Becker (*Ibidem*) também afirma que há circuitos paralelos de distribuição, públicos e empresários receptivos às novas experiências — que, no caso do cinema brasileiro, são acolhidas por instituições públicas, salas de cinema voltada aos *filmes de arte ou independentes* e/ou circuitos locais de salas de cinema⁸. Contudo, apresentar obras não muito convencionais implica a diminuição da circulação de suas obras. Cabe refletir quais são os critérios do *não convencional* no caso dos filmes brasileiros. Muito provavelmente, as obras voltadas para os festivais internacionais de cinema se encaixam em critérios não convencionais para um público mais amplo no país porque os festivais buscam a *novidade* observada na escolha temática, na experimentação da linguagem, no ponto de vista de uma autoria.

Portanto, não são obras estabelecidas sob o critério da convenção do filme hollywoodiano ou mesmo do filme médio de comédia brasileiro voltado exclusivamente para o público do país. Esses fatores podem levar esses filmes independentes à pouca adesão do público nacional quando unido à pouca publicidade, tempo em cartaz e número de salas de cinema em exibição. Por outro lado, essas obras que circulam em festivais internacionais estão em diálogo internacional constante para conformação de significados e práticas de cinema e de outros formatos audiovisuais, apesar de um número reduzido de público, cuja recepção é educada a receber inovações no formato. Desse modo, a escolha por fazer um tipo de filme para circulação em festivais depende de *cultura cinematográfica* ou *cinéfília*, discussão presente sobre os pensamentos de cinemas brasileiros, conforme discuto ao final deste capítulo.

Por último, gostaria de chamar atenção para alternativas menos visíveis de distribuição (lícitas e ilícitas), tais como cineclubes, atividades educativas e, também, aquelas facilitadas pelo processo de desenvolvimento das tecnologias de informação, como as cópias de DVDs, o compartilhamento *peer to peer*, cuja lógica de compartilhamento informal foi apropriada pelo mercado, como se pode ver na história do surgimento e desenvolvimento de plataformas de serviços em *streaming* na última década (Lobato, 2009; Hozic, 2016). Essas alternativas fazem

⁸ Nos últimos 20 anos, foi construída uma rede de salas de cinema para exibição de filmes de arte ou independentes, tais como o *Espaço Itaú de Cinemas*, conforme Marcelo Ikeda (2021).

parte de um circuito de distribuição que possibilita a longevidade de um filme na recepção com seu público.

Pensando ainda com o modelo de distribuição padronizado anterior à pandemia de Covid-19, o circuito de exibição e distribuição de um longa-metragem é realizado por meio de “*janelas*” de exibição, podendo ser resumido da seguinte maneira: (a) estreia do filme num festival de cinema com objetivo de exposição midiática, crítica e fechamento de contrato com agente de vendas e distribuidoras para distribuição desse filme, para depois seguir para (b) salas de cinema, (c) DVDs, (d) TV fechada, (e) TV aberta e (f) internet. Contudo, a pandemia de Covid-19 acelerou novas possibilidades de distribuição em escala internacional que envolvem plataformas *streaming* e colocam em xeque o modelo tradicional de distribuição da indústria audiovisual, atualizando questões sobre o consumo de produtos audiovisuais em meios tradicionais, tais como as salas de cinema e a televisão. Até mesmo antes da pandemia, esse modelo de distribuição pelas plataformas já estava aberto a fazer mudanças importantes nesse sistema de distribuição em janelas, por exemplo, o filme *Roma* (2018), de Alfonso Cuarón, produzido pela Netflix, foi lançado pela plataforma *streaming* num circuito de salas de cinema independente na Cidade do México, para logo depois estrear na plataforma, apenas como maneira de atender ao pré-requisito de lançamento em salas de cinema para participação em festivais e concorrer ao Oscar. Importante observar que os festivais também se conectam com os distribuidores de salas de cinema, operando dinâmicas de proteção econômica a esse tipo de exibição, para além de questões relacionadas à recepção.

De certa maneira, essa não é uma questão necessariamente nova, pois a entrada do vídeo também modificou o consumo que, desde então, tenderia para os lares e significou uma diminuição das salas de cinema nos anos 1980 e 1990 em todo o mundo. Entretanto, a novidade está atrelada ao modo como consumimos esses conteúdos via *smartphone* e, principalmente, pelo fator informacional produzido por algoritmos e inteligência artificial capazes de oferecer microdados a essas plataformas⁹ sobre a maneira que cada conteúdo em larga escala é consumido e que interagem com outras informações que auxiliam na formação de grupos de interesse, com publicidade ainda mais direcionada. Nesse sentido, ao pausar uma obra cinematográfica num determinado minuto, o *usuário* é relacionado a um grupo de outros usuários que também pararam no mesmo minuto. Assim, a plataforma tem acesso a uma série de dados e de micropadrões para delimitar nichos voltados à exibição de um outro filme,

⁹ Canclini (2019) faz uma discussão sobre a plataformização da vida e, conseqüentemente, como o público deixou de ser “cidadão” para se tornar “consumidor” e, mais recentemente, “usuário”, trazendo algumas conseqüências para as sociabilidades do século XXI.

publicidade¹⁰ e, também, estabelecer critérios para a produção de novos conteúdos e formatos. Importante observar que esses dados não estão disponíveis e somente as plataformas têm acesso a eles, o que torna um problema a longo prazo.

Por outro lado, a atuação de mais um elemento de distribuição nos mercados de bens e serviços simbólicos foi ampliada e acelerada durante a pandemia de Covid-19, o que se leva a discutir em diversos fóruns de encontros de agentes políticos e mercadológicos audiovisuais, inclusive em festivais internacionais de cinema, de que modo esse impacto pode ser regulado e de que modo governos podem pensar políticas de regulação para que seus/suas realizadores/as também participem desse mercado. Nesse sentido, é importante observar como os filmes brasileiros podem interagir com esses modelos de distribuição no país para compreendermos quais as possibilidades de público de filmes brasileiros¹¹.

Tendo em vista os modelos de distribuição apresentados, contextualizo os mercados brasileiros de distribuição de filmes, enfatizando as salas de cinema. Desde a década de 1910, as distribuidoras norte-americanas se associam com o exibidor brasileiro para exibição de filmes, o que resultou no predomínio do produto importado nas salas de cinema (Autran, 2010, p. 17). Para que houvesse maior possibilidade de exibição de filmes produzidos por realizadores/as brasileiros/as, na década de 1930¹², o governo fez uma primeira legislação de cotas para filmes nacionais nas salas de exibição de filmes — sendo o principal modelo de política de proteção ao filme nacional desde então. Nenhuma outra medida protecionista foi realizada contra a indústria cinematográfica hollywoodiana pelo governo brasileiro, desde então, o que gerou um mercado monopolizado e em condições adversas de competição ao longo da história da distribuição cinematográfica no país.

No entanto, é, principalmente, na década de 1970, que a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes SA), criada em 1969 e extinta na década de 1990, aplicará o principal

¹⁰ Ver, por exemplo, o trabalho de Jessica Dawson (2023) sobre o controle de microdados numa era de vigilância digital.

¹¹ Discussão feita pelo OCA/Ancine na publicação Panorama do Mercado de Vídeo por Demanda no Brasil (2023).

¹² A primeira lei de cotas brasileira é o decreto n.º 21.240/1932 cujo texto dizia “anualmente, tendo em vista a capacidade de mercado cinematográfico brasileiro, e a quantidade e as qualidades dos filmes de produção nacional, o Ministério de Educação e Saúde fixará a proporção da metragem de filmes nacionais a serem obrigatoriamente incluídos na programação de cada mês”. Esse tipo de cota, em relação ao número de filmes estrangeiros, foi criticado na época por submeter o número de filmes brasileiros ao número de filmes estrangeiros e não o contrário. Essa lógica de “proteção” à produção cinematográfica brasileira de filmes foi a que permaneceu ao longo dos anos, sendo que, em 1939, um longa brasileiro deveria ser exibido por ano; em 1946, três longas; em 1951, um longa para cada 8 filmes estrangeiros; em 1952, 42 dias por ano; em 1963, 56 dias; 1969, 63 dias; em 1970, 77 dias; em 1975, 112 dias; em 1980, 140 dias (Johnson, 1987, p. 185); nos anos 2000, a cota de tela de filmes brasileiros é por número de salas por complexo, sendo de 28 dias para um complexo de até 3 salas.

modelo de distribuição de filmes brasileiros¹³, alcançando, em 1982, o melhor percentual de participação de público no mercado do filme brasileiro — 32,8% (Autran, 2010, p. 25; Ikeda, 2013). Para se ter ideia da dimensão desse número, o percentual de 2019 foi de 13,6%. Durante a década de 1990, após a extinção da Embrafilme, as salas de exibição são dominadas por grupos estrangeiros, tais como o *Cinemark* e *Multiplex*, o que tem como consequência a concentração de salas de cinema no Brasil em grandes e médias cidades, principalmente, nos *shoppings centers*. O modelo do negócio de salas de cinema nos anos 1990 estava ainda mais concentrado nas *majors*, isso porque esses conglomerados empresariais focaram na expansão de seus negócios em mercados internacionais após a década de 1980, mesmo os de economia periférica como o Brasil, com o objetivo de aumentar seus lucros. Nesse sentido, a estratégia principal dessas *majors* é a de que um único filme ocupe a maior parte das salas de cinema (Gatti, 2005, p.123), juntamente a um investimento cada vez maior do orçamento em ações de marketing. Contudo, é necessário levar em consideração que o aumento do consumo do vídeo cassete, nesse período, e uma maior variedade de canais televisivos e, portanto, de programação modificou o consumo audiovisual e, portanto, do cinema, o que também explica o fechamento de muitas salas de cinema, assim como a dificuldade de produzir filmes nas décadas de 1980 e 1990, pois os materiais para a produção se tornaram mais caros (Canclini, 2008 [1989]; Sontag, 1996).

Nos anos 2000, após a criação da Ancine em 2001, foram implementadas algumas ações para ampliar a distribuição dos filmes nacionais, tais como o fomento à construção de salas de cinema, o Prêmio Adicional de Renda (PAR), que subsidia a distribuição de longas brasileiros, e a criação de cota de tela para TV por Assinatura, que determina que todo canal deve veicular, no mínimo, três horas e trinta minutos de conteúdo nacional, sendo que 45 minutos devem ser produzidos por produtoras independentes. Mesmo com o aumento das salas de cinema — de 1.480 salas no ano 2000 para 3.507¹⁴ em 2019 — possibilitado pela política de criação de salas, elas ainda estão concentradas nas capitais e somente 7% dos municípios brasileiros possuem sala de cinema. Além disso, a maior parte dos grupos que administram essas salas, concentradas em *shoppings centers*, são estrangeiros, tais como Cinemark, UCI e Multiplex. Portanto, o modelo dessa política favorece os grupos internacionais que podem solicitar financiamento para

¹³ Cabe citar que *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976), de Bruno Barreto, é um caso de sucesso desse modelo, sendo o maior público de espectadores brasileiros por 34 anos, e ainda figura entre os cinco maiores públicos do cinema nacional com 10.735.524 espectadores. Sendo a população brasileira de 1976, segundo o IBGE, de 109,7 milhões.

¹⁴ De acordo com dados do OCA/Ancine, somente no ano de 2019 que o número de salas de cinema ultrapassou o de 3.300 salas no final da década de 1970, porém, com a pandemia de Covid-19, o número de salas diminuiu em 2020 e foi para 3.400 no ano de 2022.

construção de novas salas, que, na maior parte das vezes, serão localizadas nos *shoppings centers* de bairros que já possuem consumidores de filmes (Mendes, 2018).

Nesse sentido, os dados do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual da Agência Nacional de Cinema (OCA/Ancine) da última década apontam um crescimento contínuo do número de público de filmes estrangeiros entre 2009 e 2019 nas salas de cinema, isto é, de quase 99 milhões de espectadores em 2009 para quase 148 milhões em 2019. Enquanto o público de filmes brasileiros (ou em coprodução com o Brasil) foi de quase 17 milhões espectadores em 2009 e um pouco mais de 19 milhões em 2019, com variações importantes, sendo o maior número em 2016, com pouco mais de 34 milhões de espectadores e de mais de 26 milhões em 2013 e 2018. Importante dizer que, no ano de 2016, foram lançados 142 filmes brasileiros, entre eles, temos dois filmes brasileiros que alcançaram o maior número de público¹⁵ do período e da história dos cinemas brasileiros: *Os Dez Mandamentos — o filme* (2016), com o público de 11.305.479 espectadores, e *Minha Mãe é Uma Peça 2* (2016), com 9.235.184, ou seja, os outros 140 filmes dividem a média de público de 97.737 espectadores (OCA/Ancine). É preciso observar, porém, a controvérsia sobre o número de ingressos vendidos e o público que compareceu aos cinemas nos filmes *Nada a perder*, *Nada a perder 2* e *Os Dez Mandamentos — o filme*, produzidos pela Record Film, pois as salas estavam vazias¹⁶, ainda que o número total de ingressos das salas tenha sido esgotado.

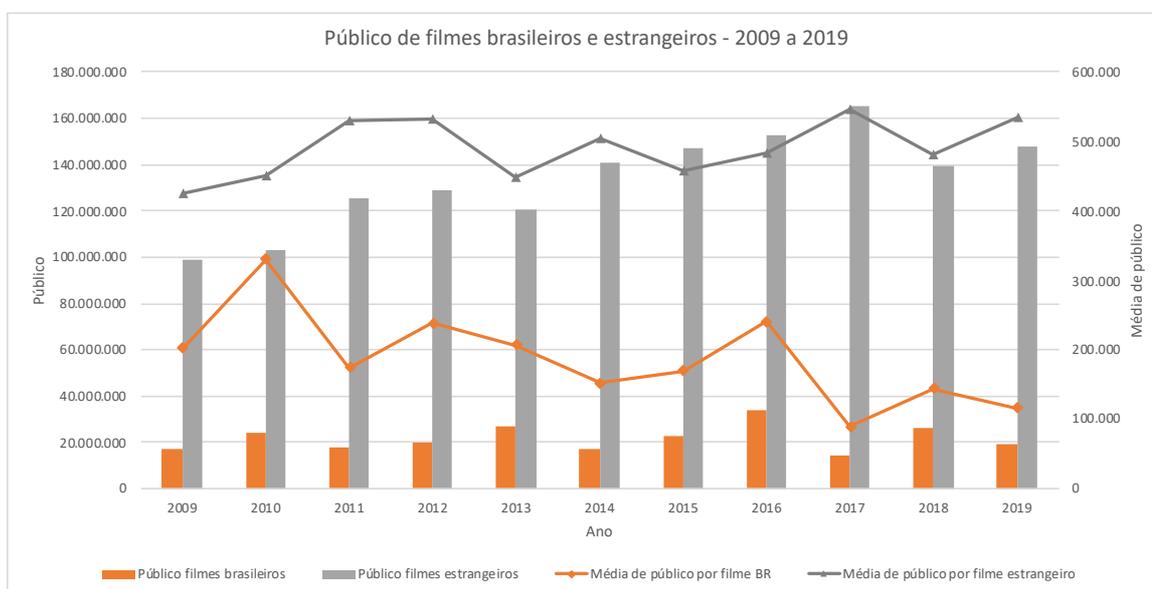
O que quero ressaltar, porém, é a relação intrínseca entre sucesso de público de filmes nacionais e sua vinculação com produtoras das emissoras de TV aberta brasileiras como a Globo Filmes, do mesmo grupo da Rede Globo, e a Record Filmes, uma produtora ligada à Rede Record. Essas empresas possuem uma rede de transmissão com capilaridade em todo o país, capazes de realizar a publicidade para seus filmes, no entanto, ao longo dos anos, a diferença de público entre filmes estrangeiros e brasileiros persiste mesmo nesse tipo de produção mais comercial e com amplitude de publicidade e divulgação. Contudo, mesmo com todas as controvérsias e contradições, são os filmes dessas produtoras que possuem um público significativo, caso contrário, teríamos o predomínio absoluto nas salas de cinema de filmes de conglomerados hollywoodianos (Autran, 2010, p. 31; Bahia, 2012).

¹⁵ Em ordem, os cinco filmes brasileiros com maior número de espectadores no período de 2009 a 2019: *Nada a perder* (2018), com 12.184.373; *Os Dez Mandamentos — o filme*, 11.305.479; *Tropa de Elite 2* (2012), 11.146.723; *Minha Mãe é Uma Peça 2*, 9.235.184; *Nada a Perder 2* (2019), 6.189.465. *Embora Minha Mãe é Uma Peça 3* tenha alcançado a segunda maior bilheteria, com um número total de 11,3 milhões de espectadores, como o filme foi lançado em 26 de dezembro de 2019, o OCA contabiliza somente o quantitativo da primeira semana de exibição, 2.419.335, como dado do ano de 2019.

¹⁶ Ver, por exemplo, matéria no O Globo: <<https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/nada-perder-se-torna-maior-bilheteria-do-cinema-brasileiro-22656519>>

No período de 2009 a 2019, por exemplo, as salas de cinema tiveram um maior número de filmes estrangeiros comparados aos brasileiros¹⁷, o que pode explicar a diferença entre o número de espectadores entre a produção brasileira e a produção estrangeira. No entanto, o *Gráfico 1 – Média de número de público de filmes brasileiros e estrangeiros – 2009 a 2019* demonstra variação de média de público tanto na produção brasileira quanto estrangeira. Contudo, a produção brasileira, ao aumentar o número de filmes lançados por ano, não conseguiu aumentar, por outro lado, sua média de público, diferentemente da produção estrangeira que, apesar da variação, tem uma média de público praticamente constante, com pouca oscilação.

Gráfico 1 – Média de número de público de filmes brasileiros e estrangeiros – 2009 a 2019



Dados do OCA/ANCINE. Elaboração da autora.

Desse ponto de vista, o dado sobre o público brasileiro nas salas de cinema corrobora a declaração de Ibirá Machado, um dos donos da distribuidora *Vitrine Filmes*, ao apontar as dificuldades de distribuição dos cinemas brasileiros. Em entrevista concedida à pesquisa de Maria Carolina Oliveira (2014), o distribuidor afirma que o aumento do número de filmes brasileiros nas últimas décadas, como observado no *Gráfico 4 - Número de filmes brasileiros*

¹⁷ Em 2009, foram lançados 233 filmes estrangeiros, enquanto o número de filmes brasileiros foi 84. Em 2010, 229 filmes estrangeiros e 74 filmes brasileiros; em 2011, 237 estrangeiros, 101 brasileiros; em 2012, 243 filmes estrangeiros, 83 brasileiros; em 2013, 269 filmes estrangeiros, 129 brasileiros; em 2014, 279 filmes estrangeiros, 114 brasileiros; em 2015, 322 filmes estrangeiros, 133 brasileiros; em 2016, 316 filmes estrangeiros, 142 brasileiros; em 2017, 303 filmes estrangeiros, 160 brasileiros; em 2018, 289 filmes estrangeiros, 183 brasileiros; em 2019, 277 filmes estrangeiros, 167 brasileiros.

lançados por ano (item 1.4), não foi acompanhado pelo número de espectadores, ao apontar o exemplo do número de espectadores de *Amarelo Manga* (2003), de Cláudio Assis:

Então um *Amarelo Manga* em 2003 fez 50 mil¹⁸ de público; o mesmo *Amarelo Manga* hoje ele não teria passado de 10 mil. E não é porque o filme é pior; e não é porque as pessoas cansaram. O público do cinema independente [brasileiro] continua sendo o mesmo, mas ele se pulverizou entre uma quantidade imensa de produções. Acontece que são muitos... então, [de outro lado], ao mesmo tempo que a produção se consolida, isso dificulta muito a distribuição. E não é que não exista abertura, é que o público não cresceu [na mesma velocidade que a produção de filmes]. (Machado, Ibirá *apud* Oliveira, 2014, p. 153)

Pesquisas de Anita Simmis (1996), André Gatti (2005) e Lia Bahia (2012) já discutiam as consequências desse modelo de distribuição para a exibição de filmes nas salas de cinema nas décadas de 1990 e na primeira década dos anos 2000, levando à conclusão de que o modelo de políticas públicas audiovisuais adotados pelo país permitiu e permite uma maior produção de filmes, no entanto, o monopólio dos mercados de distribuição se concentra nas mãos de agentes privados nacionais e, principalmente, internacionais, o que torna difícil a integração entre produção, distribuição e consumo (Bahia, 2012). Dessa maneira, ao operar a partir de uma lógica mercadológica clássica, dominada pelas *majors* — filiais de conglomerados de mídia norte-americanos fora dos Estados Unidos que atuam em todos os segmentos do entretenimento audiovisual no país, com exceção da TV aberta —, a maior parte das salas de cinema são ocupadas também por filmes hollywoodianos.

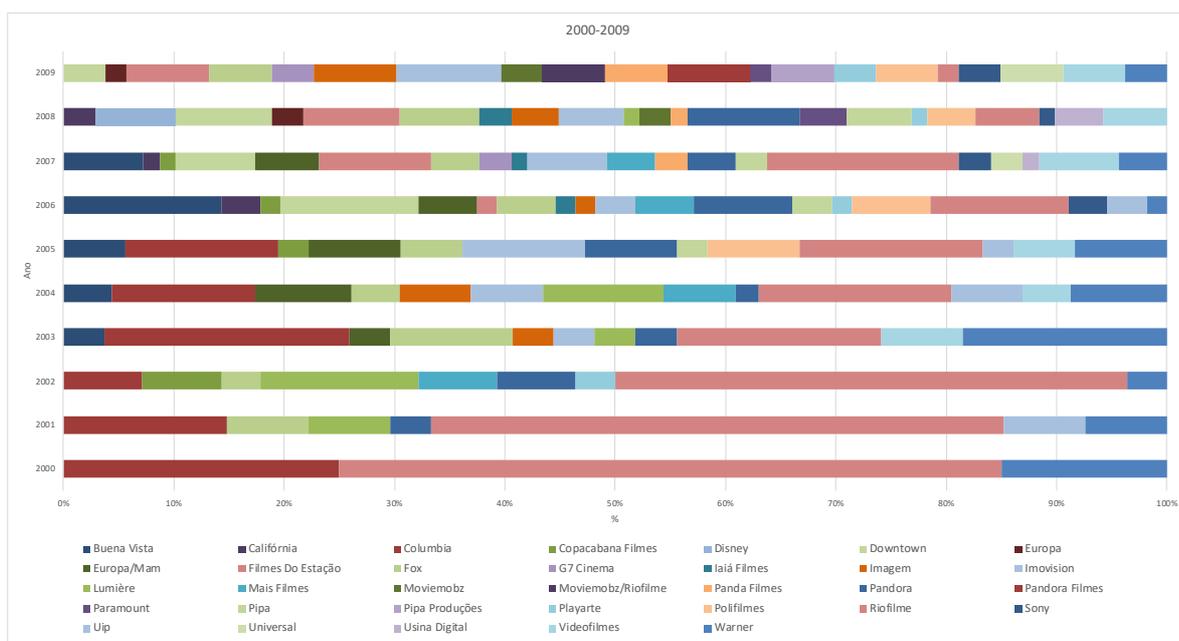
Nesse sentido, é importante observar quem são as distribuidoras dos filmes brasileiros no mercado nacional. *Os gráficos 2 – Distribuidoras de Filmes Brasileiros de 2000 a 2009 e 3 – Distribuidoras de Filmes Brasileiros de 2010 a 2019* apresentam mudanças significativas na distribuição de filmes brasileiros. Após a criação da Lei do Audiovisual em 1993, no período conhecido como *cinema da retomada*, aos poucos, o país voltou a produzir filmes, saindo de 3 filmes em 1992 para 28 filmes em 1999. A maior parte dos filmes brasileiros lançados de 1995 a 1999 foi distribuída no mercado nacional das salas de cinema pela *RioFilme*, empresa pública do município do Rio de Janeiro. Dos 104 filmes lançados nesse período, 61 filmes foram distribuídos pela empresa municipal e 11 outros filmes tiveram sua participação¹⁹ na distribuição. As outras distribuidoras do período de filmes brasileiros são: *Columbia* (9),

¹⁸ Segundo dados do OCA/ANCINE, o número de espectadores em salas de cinema do filme *Amarelo Manga* foi de 129.021 no ano de 2003.

¹⁹ A *RioFilme* fez parceria com *Severiano Ribeiro* (1995, 1 filme; 1998, 8 filmes), *Lumière* (1997, 1 filme; 1999, 1 filme) e *Buena Vista* (1999, 1 filme).

ArtFilm (2), *Paris* (2), *Fox* (1), *Warner* (1), *Severiano Ribeiro* (13), *Lumière* (5), *Elimar* (2), *Zazen* (1), *Buena Vista* (1), *Tabu Arte* (1) e *Pandora* (1). No entanto, apesar da *RioFilme* apresentar mais da metade dos filmes brasileiros lançados, a *Columbia* e a *Warner* têm o maior público e, portanto, os maiores lucros.

Gráfico 2 – Distribuidoras de Filmes Brasileiros de 2000 a 2009



Dados do OCA/ANCINE. Elaboração da autora.

No primeiro gráfico de distribuidoras de filmes brasileiros no mercado de salas de cinema, é possível ainda observar o predomínio da *RioFilme* de 2000 a 2002 na distribuição de filmes brasileiros, no entanto, a *Columbia* e a *Warner* começam a ter participação importante também no número de filmes brasileiros lançados, enquanto outras empresas distribuidoras começam a participar desse mercado. Nesse sentido, a capacidade de distribuição da *RioFilme* não acompanha o crescimento da produção brasileira de filmes, o que diminui sua participação no mercado de filmes ano após ano, mas ela se coloca como uma parceira fundamental de distribuidoras como a *Downtown* e *Paris Filmes*²⁰ na primeira década dos anos 2000.

No período posterior, de 2010 a 2019, observa-se que essas duas distribuidoras juntas foram as responsáveis pelo lançamento de 154 filmes, tornando-se as principais distribuidoras de filmes brasileiros nessa última década, tanto em número de filmes quanto em bilheteria. A

²⁰ Distribuidora que opera no mercado desde a década de 1960, entrando no mercado brasileiro na época para distribuição de filmes da Pathé Film.

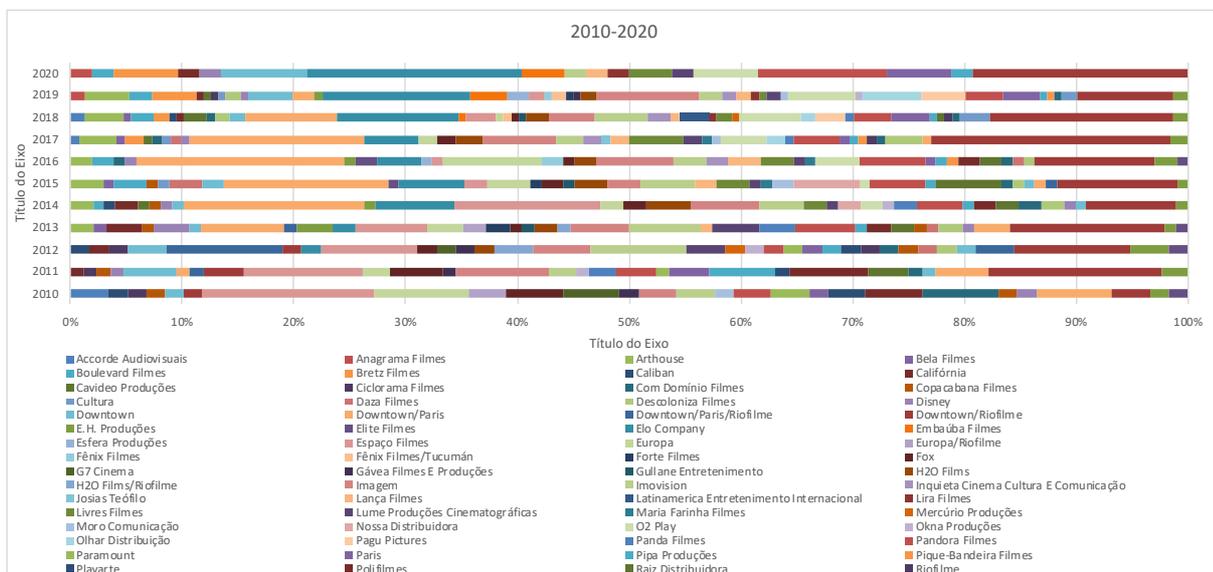
pesquisa de André Gatti (2005, p. 151-207) afirma que a *RioFilme* herdou servidores e, portanto, o pensamento e o modo de operar da Embrafilme, o que explica sua forte atuação nas décadas de 1990 e 2000, ao menos, no lançamento do número de filmes, porém, é importante refletir como ela vai perdendo capacidade de lançamento no número de distribuição de filmes, ao mesmo tempo que suas parceiras aumentam essa capacidade na última década. É possível inferir que, a partir dessas parcerias, a *RioFilme* repassa sua inteligência do mercado de distribuição para as duas empresas, no entanto, a empresa carioca não tem o mesmo tipo de retorno para planejar um maior crescimento.

É possível visualizar o crescimento de distribuidoras brasileiras, principalmente, nos anos 2010, muito provavelmente relacionado ao financiamento da Ancine via PAR, que subsidia a distribuição de longas brasileiros, conforme discuto ao final do capítulo 2, mas que, no entanto, a maior parte será composta por distribuidoras de um ou dois filmes. É importante dizer que distribuidoras brasileiras como a *Vitrine Filmes* (149 filmes) e a *Elo Company* (86 filmes), que começam a operar no mercado brasileiro de distribuição de filmes nos anos 2010, serão responsáveis pelo lançamento e distribuição da maior parte de filmes brasileiros, principalmente, aqueles que circulam em festivais. No entanto, esses filmes não possuem o mesmo número de espectadores que os distribuídos pelas empresas como a *Downtown Filmes* e a *Paris Filmes*, o que indica dificuldade de entrada na maior parte das salas de cinema. Desse modo, as primeiras duas empresas focam sua distribuição e, conseqüente, exibição de filmes em circuitos independentes ou paralelos, tais como salas de cinema públicas, do circuito de filmes de arte ou rede de salas de empresários locais, portanto, apesar do número de filmes, não conseguem ter uma quantidade de público, que permanece o mesmo.

Nesse sentido, é importante apontar, mais uma vez, a contradição trazida pela pesquisa de Lia Bahia (2012): a produção de filmes brasileiros é dependente de políticas estatais, no entanto, sua distribuição nas salas de cinema está inscrita num modelo internacional de economia cuja lógica de lançamento de um filme utiliza boa parte do orçamento em publicidade e reserva de salas de cinema direcionadas a um único filme, o que dificulta a reserva de salas para outros filmes e as condições de visibilidade de um filme com poucos recursos para promoção e propaganda. Como aponta Howard Becker (2010 [1982], p. 100) “os distribuidores querem disciplinar uma atividade desordenada, com o intuito de garantir estabilidade dos seus negócios e de criar também as condições favoráveis a uma produção regular”, portanto, as “fórmulas de sucesso” de público são reiteradas e reificadas pelos agentes da indústria. Mesmo formas de distribuição informais, por exemplo, a pirataria, parecem favorecer a distribuição daquilo que é apresentado pelas indústrias, vide, por exemplo, o caso de *Tropa de Elite* e *Tropa*

de *Elite 2*, que, apesar das cópias informais vendidas nas calçadas brasileiras no fim da primeira década dos anos 2000 e começo da segunda década, são filmes com público expressivo nas salas de cinema²¹.

Gráfico 3 – Distribuidoras de Filmes Brasileiros de 2010 a 2019



Dados do OCA/ANCINE. Elaboração da autora.

Entretanto, é necessário pensar também nos motivos pelos quais o público de filmes brasileiros não cresceu nas salas de cinema, ainda que com o financiamento público para expansão expressiva do número de salas de cinema nas duas últimas décadas que, ao mesmo tempo, beneficiou o crescimento de público de filme estrangeiro no país. Assim, apenas as modificações no consumo de filmes das salas de cinema para televisão e plataformas *streaming* não explicam esse não crescimento. Desse modo, o viés da distribuição implica entender as condições de (a) desenvolvimento de uma indústria cinematográfica nacional e, portanto, brasileira que muitos autores afirmam não existir, nem mesmo, em outros países da América Latina (Autran, 2010; Gentino, 2012 [2007]) e de (b) desigualdade de competição com outras indústrias, o que implica desenvolver políticas e mercados de distribuição para os filmes produzidos no país.

Desse modo, nesta seção, tentei demonstrar como o filme produzido no Brasil tem dificuldade de acessar as redes de distribuição, parte da lógica dos mercados de bens e serviços culturais de *produção-circulação-consumo*. Isso desconecta produção e o consumo — o que

²¹ Ver pesquisa de dissertação de Andreia Ramalho (2016).

pode ser explicado, em partes, pelo modelo de distribuição de filmes em salas de cinema adotado pelo país a partir dos anos 1990, que privilegia filmes produzidos pela indústria hollywoodiana (Gatti, 2005; Pozzo, 2015), e pela diferença histórica do desenvolvimento da televisão e do cinema no Brasil, havendo pouco espaço para os filmes produzidos no país na TV aberta brasileira (Bahia, 2012). Porém, os filmes e realizadores/as circulam nacional e internacionalmente, se não em circuitos comerciais, em mostras, cineclubes, ambientes formativos como escolas de cinema e festivais. Esses ambientes da *circulação cultural e do conhecimento* sobre o cinema, ainda que relativamente restritos comparados aos espaços da(s) indústria(s) audiovisual(ais), são importantes espaços de mediação de práticas, teorias e pensamentos sobre os cinemas. Os festivais, por esse aspecto, são eventos privilegiados de circulação, ao consagrarem uma obra ou realizador/a e, principalmente, por promoverem espaços de encontros. Nas próximas seções, enfatizo esse tipo de circulação para entender esse fenômeno.

1.2. Realizadores/as em inter-relação global nos festivais: considerações sobre a circulação cultural e do conhecimento

Demonstrei, de maneira geral, como funciona a lógica da distribuição cinematográfica nas salas de cinema no Brasil para compreendermos as possibilidades de *circulação* de uma obra audiovisual brasileira no mercado nacional. No entanto, essa lógica enfatiza relações mercadológicas, isto é, a organização da circulação de bens, mensagens e serviços como mercadorias, reduzindo as interações sociais a seu valor econômico de troca (Canclini, 2005, p. 127). Respondendo a essa crítica, volto-me à *circulação cultural e do conhecimento* com o objetivo de dar contorno teórico-metodológico à circulação de realizadores/as brasileiros/as em festivais internacionais de cinema no continente europeu.

Portanto, compreendo que as circulações culturais e do conhecimento são figurações de interdependências sócio-humanas estruturantes de práticas, representações e modos de expressão e comunicação (Farias, 2016) que auxiliam a compreender a formação de um setor audiovisual brasileiro na contemporaneidade. Essa escolha é justificada pela ideia de que os processos de interpenetração entre as sociedades podem nos oferecer dimensões mais complexas de poder que estruturam nossas relações sociais (Elias, 2008 [1970]; Ortiz, 2015; Farias, 2016) do que aquelas baseadas apenas no nacional. Desse modo, os/as realizadores/as (intelectuais) que estão em circulação são herdeiros/as de uma sociedade que os/as define pela

nação, da qual é possível extrair uma tradição supostamente contínua, ao mesmo tempo que são formadores/as de tradições nacionais em interlocução com outras tradições (Said, 2007 [1978]). Nesse sentido, as relações de poder se circunscrevem tanto no âmbito das relações internacionais quanto no estado-nação.

Ao estabelecer o espaço dessa circulação nos festivais internacionais de cinema europeus, enfatiza-se a origem e centralidade desse continente (Elsaesser, 2005; de Valck, 2007) para os significados e práticas do cinema. Desse modo, questões históricas de longa duração como o desenvolvimento do capitalismo por meio do colonialismo e imperialismo, das indústrias culturais e da globalização interferem nas relações presentes nos festivais. Essas relações históricas anteriores aos festivais nos levam a perguntar que tipo de modelo político-mercadológico e estético de cinema estão inscritos nesses festivais e em que condições os filmes de lugares não europeus participam desses espaços. Nesse sentido, a novidade e a busca pelo “exótico” (Canclini, 2008 [1989]) — atualizadas pelo discurso da diversidade cultural (Nicolau Netto, 2012) — são elementos importantes a serem identificados nas redes de relações que possibilitam a participação de realizadores/as de filmes brasileiros nesses espaços. No entanto, apesar de identificar a atualização dessa lógica no próximo capítulo, a partir da discussão da ideia de diversidade cultural, esses espaços também apresentam outros elementos de trocas intelectuais que reiteram, reificam e/ou atualizam as práticas e significados sobre o que entendemos por cinema, inclusive com a participação de filmes e pensamentos de realizadores/as de países fora da Europa.

Nesse sentido, é importante mencionar que o intercâmbio de ideias entre intelectuais, nesse caso os/as realizadores/as, pode parecer, à primeira vista, relacionado apenas a uma elite que pode viajar e circular, no entanto, Paul Gilroy (2001) [1993] chama atenção que a circulação entre os indivíduos dos continentes banhados pelo Oceano Atlântico ocorreu e que as culturas tendem a dialogar de maneira global. No mesmo sentido, Hamid Naficy (2002) afirma que a experiência de cineastas cuja origem era de países do “Terceiro Mundo” (termo usado pelo diretor) — mas que sua formação foi realizada na Europa e nos Estados Unidos (e alguns na União Soviética nos anos de Guerra Fria) — possibilitou a criação de filmografias nacionais e a própria crítica à ideia de Ocidente nessas filmografias.

Entretanto, compartilhamos (europeus e colonizados) a experiência histórica do imperialismo. Ainda que essa experiência tenha sido “insidiosa e fundamentalmente injusta” (Said, 2001 [1993], p. 24), ela ajuda-nos a compreender as relações nas quais intelectuais são formados/as e formam sociedades nacionais ao mesmo tempo que estão em interlocução com outros intelectuais no âmbito global. Ao tomar o *cinema* como um *locus* de interlocução

desses/as intelectuais (realizadores/as), podemos compreendê-lo enquanto uma forma estética derivada da experiência histórica cujas convenções são formadas, formadoras, legitimadas e atualizadas em instâncias de consagração como os festivais de cinema (*Ibid.*). Nesse sentido, as definições de cinema são constituídas a partir de um discurso lógico entre seres humanos em interação com possibilidades técnicas e tecnológicas cujos significados se materializam em obras filmicas, gêneros, espaços de exibição e debate, crítica, instituições de ensino, financiamentos, políticas públicas, mercados de distribuição e exibição, mídias especializadas na divulgação das obras (consequentemente, da vida glamourizada das “estrelas”).

Desse modo, os/as realizadores/as podem vir a assumir uma ideia de *cinema* e, portanto, de *cinemas brasileiros* a partir de um conhecimento prévio que se baseia e se refere. Escolher se vincular a festivais europeus como possibilidade de intercâmbio e de circulação de obras cinematográficas é escolher uma constelação de significados e materialidades que desenvolvem um tipo de cinema. Portanto, desenvolver uma obra ou mesmo circular nesses festivais é associar-se a uma série de valores estéticos, político-mercadológicos e, também, a outras obras e realizadores/as que estiveram nesses festivais no período de longa duração, ainda inacabado. Nesse sentido, as escolhas de circulação cultural e do conhecimento se materializam em ideias e ações que conformam cinemas brasileiros por meio de instituições, tradições, convenções e códigos consensuais de compreensão ao longo do tempo — constituindo-se assim definições de cinemas brasileiros.

Por outro lado, mesmo que haja possibilidade de trocas internacionais por meio da circulação de obras e de realizadores/as, as perspectivas que compreendem a circulação cultural e do conhecimento atravessada por nacionalismos e imperialismos apontam como essas desigualdades têm como consequência a veiculação de preconceitos, estereótipos, ideias pré-concebidas, representações sumárias que se alimentam dos mal-entendidos, feridas e incompreensões provocadas pela tradução da língua e do contexto (Bourdieu, 2002 [1989]). Nesse sentido, exemplifico uma dificuldade dessa tradução por meio da fala da realizadora Glenda Nicácio (1992-, MG), quando a perguntei no *Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul* (2019) como ela via a possibilidade do filme *Café com Canela* (2017) ser exibido no *Festival de Rotterdam*. A diretora me respondeu, “eu acho que eles [o público estrangeiro] não entendem”, ao relatar sua experiência de dificuldade de interlocução e de tradução sobre como o público havia recepcionado a obra filmica de ficção como um documentário sobre um aspecto da sociedade brasileira na mostra holandesa.

Essa posição sobre a circulação também aponta que a falta de conhecimento prévio sobre o contexto da obra e do/a realizador/a, caso dos festivais internacionais de cinema, pode

levar a um reconhecimento do estrangeiro que não passa por uma leitura nacional, “submetida a efeitos de imposição simbólica, de dominação ou mesmo de limitação” e, portanto, o julgamento pode ser mais parecido com um julgamento da posteridade, com maior distanciamento dos interesses ocultos ou concorrentes (Bourdieu, 2002 [1989]). Isso me leva a compreender como a estratégia de circular em festivais de cinema europeus em busca de um reconhecimento exterior tem consequências no âmbito nacional, como apontam as pesquisas sobre o cinema realizado na primeira década dos anos 2000 desenvolvidas por Maria Carolina Oliveira (2014) e Marcelo Ikeda (2021). Contudo, Pascale Casanova (2002) [1999], usando um raciocínio próximo ao de Pierre Bourdieu para analisar a circulação internacional da literatura, coloca duas questões importantes para observar a circulação de brasileiros/as em festivais internacionais de cinema europeus: para se chegar a um reconhecimento nesses espaços, é necessário que os/as realizadores/as de países com economia mais frágeis se dobrem às normas decretadas como “universais” pelas instâncias que têm o monopólio do *universal* (*Ibid*, p. 197) e, conseqüentemente, aceitar essas instâncias como um certificado de universalidade, o que gera um efeito de crença e, portanto, uma fábrica de universal (*Ibid*, p. 185). É a partir dessa lógica que a autora chega a nomear Paris como a capital cinematográfica, reconhecida como a capital do cinema independente do mundo inteiro e não apenas do cinema francês (*Ibid*, p. 207-208).

Entretanto, considero que essa maneira de descrever as relações socioculturais pode nos levar a pensar de maneira estática e dualista, sem nos atentarmos para a importância do movimento e do dinamismo para nos colocar na presença das sociedades que fazem “[...] com que elementos de uma determinada matriz viaje ‘para fora’ e, outros, externos, sejam assimilados por ela” (Ortiz, 1994, p. 74). Ao pensar Paris como a capital do cinema independente e, conseqüentemente, nos festivais realizados no continente como um *centro* difusor de ideias e ideais de cinema, as relações estabelecidas apenas podem ser duais, como se esse espaço fosse o desenvolvimento final daquilo que entendemos como “cinema independente do mundo”. Nesse sentido, é necessário observar que as inter-relações e interdependências que compõem a produção e a circulação de mercadorias, serviços e pessoas relacionadas à economia cultural global são, ao mesmo tempo, superpostas, separadas e formadas dentro de um sistema econômico-social permeado mais pelo poder histórico da colonização do que a partir de intercâmbios horizontais (Featherstone, 1994 [1990]). Entretanto, não cabe interpretá-las apenas em termos de centro e periferia, mesmo a partir do entendimento de múltiplos centros e periferias (Appadurai (1994 [1990], p. 312), porque as desigualdades estão circunscritas no mesmo espaço.

Uma das consequências desse pensamento é que as desigualdades deixam de ser estabelecidas entre as fronteiras nacionais e internacionais, mas em fronteiras fluidas infra e supranacionais, ou seja, “as diversas nações e regiões contêm diferentes proporções do que se chamava de Primeiro Mundo e de Terceiro Mundo, centro e periferia, Norte e Sul” (Hardt e Negri, 2012 [2000], p. 357), tendo consequências concretas no espaço e nos territórios e nos modos de pensar os cinemas, como abordo no capítulo 2. Além disso, ao pensar que existem sociedades “avançadas” ou “desenvolvidas”, o modelo de análise sociológica pode tratar uma sociedade como “em estágio final e imutável [...] uma condição permanente” (Elias, 2002, p. 155). Assim, ao tomar os festivais internacionais de cinema realizados no continente europeu, é necessário apontar relações de poder historicamente construídas dentro de uma lógica colonialista e imperialista, em que mostras principais de filmes privilegiam as obras desse continente, criando sentidos hegemônicos para os significados de cinema em oposição à indústria hollywoodiana. Ao mesmo tempo, também é necessário observar dinâmicas (não estáveis) que superpõem outras mostras e espaços de convivência e encontros que permitem aos/às participantes estabelecerem relações muitas vezes surpreendentes e não programadas, enriquecendo as relações de redes complexas, sem retirar a importância histórica da construção de relações de poder entre as sociedades e estados-nações.

A sociedade francesa é atualmente um importante lugar de produção de significados de cinemas que se complementam e se opõem ao cinema realizado por Hollywood, por exemplo, pelo desenvolvimento da ideia de exceção cultural e pelas definições de cinema autoral. Nesse sentido, concordo com Pascale Casanova (2002 [1999], p. 193-195) que, em muitos aspectos, participar de ambientes como o *Festival de Cannes* é um lugar de ambiguidade pois, consagrar-se num espaço de festival europeu significa se colocar ao juízo das categorias de percepção, constituídas em normas “universais” e, assim, esquece-se do contexto de produção daquela obra, anexando-se às categorias estéticas de um “centro”, ainda que sob o pretexto de igualdade dos diversos. Ao mesmo tempo que reconheço essa operação, é preciso pensar, por outro lado, que a constituição de redes de festivais e, portanto, de outros espaços de consagração, pode surgir a partir dos encontros promovidos por esses festivais europeus.

Nesse sentido, as interdependências entre realizadores/as de diversos países, “mostras paralelas”, fundos de financiamento, ambientes de mercado e formação são constituídos, amplia-se a natureza complexa das redes de relações que compõem os festivais. Desse modo, o *Festival de Cannes*, ao mesmo tempo que se volta para as elites, consagra vanguardas cinematográficas como o *Neorealismo italiano*, a *Nouvelle Vague* e o *Cinema Novo* e, principalmente, inspira um espaço cosmopolita para além da visibilidade e da legitimação de

obras e realizadores/as e, portanto, possibilita encontros internacionais que plasmam ideias, técnicas, ideologias, linguagens e outros aspectos como recursos de reflexão para práticas dos cinemas ao redor do mundo (Leão e Farias, 2022). Desse modo, os festivais europeus são lugares privilegiados para entendermos as dinâmicas das significações e práticas sobre cinema em interlocução com um país como o Brasil.

É importante identificar rastros históricos dessas interlocuções. No caso dos festivais europeus e dos cinemas brasileiros, há uma forte vinculação de realizadores que circularam nesses festivais, principalmente, nos anos 1960/1970, oriundos do movimento *Cinema Novo*. Nos anos 2000, há inclusive na nomeação um discurso lógico de vinculação de um grupo de realizadores/as, por exemplo, a palavra “novíssimo”, que agrega tanto o cinema novo como o modo como os festivais nomeiam os cinemas latino-americanos de “novíssimos”, mesmo que essa vinculação seja negada. E, também, pelas temáticas e cenários — o sertão é estratégico nessas atualizações, ainda nos anos 1990, no caso de *Central do Brasil*, de Walter Salles, do *cinema da retomada*. Portanto, essa constelação de filmes nos festivais europeus é atravessada pela dialética entre obra, vida do/a realizador/a e a complexa formação coletiva para a qual sua obra contribui (Said, 2001 [1993], p. 54). Essa formação coletiva ultrapassa o espaço territorial da nação, conforme discuto no próximo capítulo.

Verifica-se, por outro lado, que outra justificativa de internacionalização do cinema brasileiro pelos espaços dos festivais é a de ter um efeito na carreira do filme e de sua comercialização (Alencar, 1978, p. 85), no entanto, tenho dúvidas sobre a interlocução com o público brasileiro via festivais internacionais, como observei no item anterior e observo ao final deste capítulo. A participação em festivais me parece importante muito mais pela promoção de encontros, abertura de diálogo e participação na produção de significados de cinema em interlocução com o internacional.

Assim, é possível compreender os festivais como espaços que também constroem outros espaços por meio de relações em rede de seus/suas participantes, ou seja, os espaços são sobre relacionamentos e sobre a colocação de pessoas, materiais, imagens e sistemas de diferenças que realizam (Sheller e Urry, 2006). Ao circularem com suas obras filmicas em festivais internacionais de cinema, realizadores/as audiovisuais produzem espaços (Santos, 2001) e, ao se movimentarem, modificam e constituem realidades sociais e materiais que se transformam em produtos ou uma rede de possíveis parcerias de mão-de-obra, reforço de políticas e trocas (Büscher e Urry, 2009). Desse modo, a mobilidade desses/as realizadores/as ajuda a pensar o lugar do movimento no funcionamento de instituições e práticas sociais e suas atualizações e construção a partir do movimento, isto é, não é apenas o modo como os/as realizadores/as

tomam conhecimento do mundo, mas também, como eles/elas fazem o mundo material e socialmente por meio das maneiras como se movem e são movidos (*Ibidem*).

Portanto, reconheço a mobilidade como fator importante para a compreensão da circulação de obras filmicas e seus/suas realizadores/as, pois o movimento demonstra, por outro lado, como (novas) instituições são sedimentadas e ancoradas no espaço nacional e, portanto, esses (não) movimentos, em alguma medida, organizam e estruturam a vida social. Muitos dos/as realizadores/as que estão em circulação em festivais internacionais de cinema no continente europeu, por exemplo, estão em movimento no país, dialogando com realizadores/as que estão impossibilitados de se movimentar e, também, construindo instituições a partir dessa mobilidade.

Um exemplo de realizador que ocupou lugar institucional de construção de políticas para o setor audiovisual, nesse sentido, é Eduardo Valente. Ainda como estudante de cinema da Universidade Federal Fluminense, no fim da década de 1990, foi um dos críticos fundadores da revista digital especializada em cinema *Contracampo* e, depois, da *Revista Cinética*; todos os seus quatro filmes foram exibidos no *Festival de Cannes*,²² *Um sol Alaranjado* (2002), *Castanho* (2003), *Monstro* (2005) e *No Meu Lugar* (2009) — o primeiro ganhou o prêmio *Cinéfondation*²³ — *La selection* e o último participou da *Cinéfondation* — *La Résidence* em 2005, para o desenvolvimento de seu roteiro; foi curador e programador de festivais, *Festival do Rio*, *Festival de Curtas de São Paulo*, *Festival de Curtas de Belo Horizonte*, *Mostra de Tiradentes*, *Cine Ceará*, *Olhar de Cinema*, e diretor artístico do *Festival de Brasília* (2016 a 2018); foi assessor internacional da Ancine no período de 2011 a 2016 — o que demonstra um tipo de olhar para a construção de um espaço voltado à internacionalização de filmes brasileiros cuja gestão foi responsável pelo “Programa de Apoio à Participação de Filmes Brasileiros em Festivais Internacionais” e pelos “Encontros com o Cinema Brasileiro”, descritos no capítulo 2.

Complementarmente, além do movimento e da inter-relação com pontos fixos e entre humanos e não humanos, o conceito de *capital de rede* (Urry, 2007) — derivado de *capital social* de Pierre Bourdieu e de *rede* de Bruno Latour —, que diz respeito às relações sociais

²² *Um Sol Alaranjado* (2002) e *Monstro* (2005) foram exibidos na Mostra *Cinéfondation* — *La selection*, *Castanho* (2003) foi exibido na Mostra *Quinzena dos Realizadores* e *No Meu Lugar* (2009) teve estreia numa mostra especial de filmes fora da competição na mostra oficial.

²³ A *Mostra Cinéfondation* é um mostra do Festival de Cannes voltada para a exibição de filmes de futuros profissionais, a *Cinéfondation* — *La selection* foi criada em 1998; *Cinéfondation* — *La résidence* no ano 2000 e *Cinefondation* — *L'Atelier* em 2005 para a criação de novos trabalhos, demonstrando o que estou construindo sobre os espaços dos festivais estarem em contínua transformação a partir da formação desses “novos” espaços que são interconectados com os espaços “tradicionais”.

formadas a partir da circulação, é apropriado aqui para salientar que essas relações frequentemente são “internacionais”, o que aumenta a importância da rede. No caso desta pesquisa, há realizadores/as que possuem maior número de alianças que outros/as e podem estabelecer serviços e também alianças para outros/as realizadores/as brasileiros/as, por exemplo, a partir de seu capital de rede. Nesse sentido, o diretor Walter Salles e sua produtora *Videofilmes* são um exemplo sobre como outros/as realizadores/as conseguem se colocar em espaços fílmicos internacionais a partir da aliança com esse realizador, como abordarei no capítulo 3.

A partir dessas premissas, portanto, esta pesquisa reflete sobre os tipos de circulação possíveis entre Brasil e Europa nos principais festivais europeus das primeiras décadas do século XXI e identifica permanências e mudanças de tipos de realizadores/as brasileiros/as que circularam nos festivais europeus nesse período e, conseqüentemente, de tipos de cinemas brasileiros que essas redes de pensamento de realizadores/as brasileiros/as conformam. Portanto, o intuito da pesquisa é pensar a circulação de realizadores/as e suas obras audiovisuais no(s) mercado(s) transnacional(is) de mão-de-obra da indústria audiovisual e seus efeitos e desdobramentos na criação de obras audiovisuais, nas políticas públicas e mercadológicas nacionais e na própria formação de cinema nacional, tendo como figuração os festivais internacionais de cinema.

Nesta seção, discuti como os festivais de cinema europeu nos auxiliam a pensar significados para os cinemas brasileiros a partir da circulação de realizadores/as e de obras fílmicas. Nas duas próximas seções, contextualizo, de maneira simplificada e geral, o modo como os festivais de cinema são criados e operados no continente europeu e finalizo este capítulo sobre algumas interlocuções entre instituições, realizadores/as e dinâmicas dos festivais realizados no Brasil.

1.3. Festivais de cinema: desenvolvimento do roteiro

Nesta seção, descrevo, de maneira simplificada, a constituição histórica dos festivais europeus e como foram articuladores de questões que definem o *cinema*, enfatizando as diversas redes de relações que formam seu *espaço*. No decorrer da apresentação dos festivais, sublinho relações importantes para compreender esse fenômeno que serão desenvolvidas nos próximos capítulos: a interlocução com o desenvolvimento do turismo, a ideia de *cinemas nacionais*, a valorização do *novo* e da *descoberta* e suas conseqüências para o desenvolvimento de fundos

de financiamento, *ambientes de mercado* voltados para a coprodução internacional e o apoio dado ao desenvolvimento de *talentos* nos anos 2000.

Se olharmos para a história dos festivais internacionais de cinema realizados no continente europeu, observa-se dinâmicas de atualização e (des)construção contínuas que se desenvolvem historicamente e convergem diferentes momentos desses processos num mesmo festival ou em diferentes festivais de exibição de filmes direcionados às elites europeias consumidoras desses filmes em sua interlocução com o turismo (anos 1930-1950); dinâmicas de visibilidade midiática, alcançada também pelo reconhecido *glamour* (1950-1960); e de articulação de realizadores/as, críticos/as e imprensa, negócios, indústrias, governos e organismos internacionais (a partir da década de 1970). Também é possível perceber mudanças em tipos de festivais a partir da década de 1990, quando muitas cidades criam festivais como um recurso para o turismo e para a revitalização de áreas urbanas (Yúdice, 2004), quando há maior proliferação desses eventos. Por outro lado, são espaços em que se pode partilhar o comum, interesses, sentimentos e, também, a autoexpressão da vida coletiva pública, levando em consideração a experiência social e política da arte (Hobsbawm, 2013 [2010], p. 60-61).

Portanto, entendo que os espaços dos festivais de cinema são heterotópicos (Foucault, 1967), constituídos de redes de relações passageiras e transitórias (no evento anual) que aglutinam sobreposições espaciais — produtoras, distribuidoras, estados-nações e cidades, realizadores/as, filmes, públicos, estudantes e escolas de cinema, crítica, curadores/as, organizações não governamentais — e históricas (reiteradas e reificadas em suas edições anuais) e, assim, definem significados e práticas sobre e para o *cinema*. O festival, nessa lógica de pensamento, é uma “unidade” sócio-histórica que agrega, no mesmo espaço-tempo, “diversos” lugares e tempos e, portanto, diferentes modos de compreender *cinema* e as articulações para produzi-lo. Além disso, esse espaço se constitui pela *mobilidade*, uma construção social que possui objetivos, significados, experiências e competências. Desse modo, pressupõe-se que os festivais internacionais de cinema são construções socioespaciais baseadas na possibilidade de encontro permitido pelas mobilidades e, portanto, oferecem dinâmicas para a criação de significados, experiências e competências entre quem faz cinema (e audiovisual).

Ao levar em consideração a *mobilidade* de ideias, corpos e objetos, há de se imaginar consequências nas concepções sobre os festivais pelo acesso às obras filmicas. Na década de 1930, por exemplo, não havia voos regulares entre o Brasil e a Europa, a viagem de navio poderia demorar dez dias para envio de uma cópia de filme a outro continente. Quando chegava ao festival, a cópia poderia estar com problemas que dificultavam a sua reprodução, o que é muito diferente do envio de um *link* para ser visto pela curadoria ou mesmo o envio do filme

por meio de uma cópia *Digital Cinema Initiatives* (DCI) e *Digital Cinema Package* (DCP)²⁴. Essas informações nos auxiliam a refletir sobre as inter-relações entre entidades cuja construção de suas relações está em permanente precariedade e que para analisá-las é necessário usar tanto o pensamento relacional sobre o espaço quanto o pensamento espacial sobre as relações sociais (Sheller, 2017).

Seguindo esse raciocínio, gostaria de observar que a literatura sobre festivais de cinema — principalmente a realizada por autores ligados às universidades europeias — destaca os festivais de cinema como um fenômeno europeu (Elsaesser, 2005; de Valck, 2006), argumento centrado na história de que os primeiros festivais foram realizados como uma extensão das *feiras e exposições universais* organizadas no século XIX cujo objetivo era expor “outros mundos” à Europa a partir de um ideário iluminista de progresso, em que a Europa se constituía como um fim a ser perseguido, combinado com o sentimento de orgulho nacionalista. Além disso, esse modo de pensar os festivais e, portanto, o cinema coloca-os muito próximo ao turismo, como um produto rápido e de fácil acesso a outras realidades e lugares, o que os aproxima do exotismo (Lopes, 2010). Os exemplos desses primeiros festivais citados nessa literatura são um festival de curtas ocorrido em Mônaco no ano de 1898 e mostras esporádicas realizadas durante as primeiras décadas do século XX até a constituição do *Festival de Veneza*²⁵, criado em 1932, com edições bianuais²⁶, como parte da programação da *Biennale Arte* e, politicamente, legitimador do regime fascista de Mussolini (de Valck, 2006, p. 59-60).

As primeiras mostras do *Festival de Veneza* eram compostas por filmes escolhidos pelos governos nacionais que competiam de forma semelhante a uma “olimpíada” entre os países convidados, sendo o documentário de propaganda nazista *Olympia* (1938), de Leni Riefenstahl²⁷, um dos primeiros filmes premiados nesse festival, causando mal-estar entre participantes como Estados Unidos, Inglaterra e França, ao se confrontarem com o apoio aberto

²⁴ DCI e DCP são formatos padrão de exibição cinematográfica digital usados pela indústria cinematográfica.

²⁵ Esse festival foi criado pelo governo Mussolini em parceria com a Associação Italiana de Hotéis, o que também indica a influência econômica ligada ao turismo. Eric Hobsbawm (2013 [2012], p. 67), por exemplo, afirma que muitos festivais internacionais realizados em cidades europeias, não necessariamente de cinema, “vivem, principalmente, de recém-chegados, na melhor hipótese, e, como os velhos resorts de veraneio, de visitantes regulares”, o que demonstra essa relação intrínseca com o desenvolvimento do turismo.

²⁶ Em 1935, o festival se tornou anual.

²⁷ Importante mencionar que o produtor deste filme, o croata J. B. Tanko (1906-1993) trabalhou em estúdios austríacos de filmes durante a década de 1930, inclusive o Wien-Film, criado por Goebbels no governo nazista. J. B. Tanko veio para o Brasil em 1948 e foi responsável pela assistência de direção de filmes como *Escrava Isaura* (1949), de Eurídes Ramos, trabalhou para a Atlântida Cinematográfica e foi responsável pela direção, produção e distribuição de obras filmicas com maior número de espectadores no Brasil nas décadas de 1960/1980, tais como aqueles relacionados ao da trupe *Os Trapalhões*, a exemplo de *Os Saltimbancos Trapalhões* (1981).

do festival aos ideais fascistas²⁸. O objetivo desse festival era claro então: fortalecer e divulgar as indústrias cinematográficas da Itália e da Alemanha (Alencar, 1978, p. 48). Em oposição ao *Festival de Veneza*, o governo francês decidiu criar o *Festival de Cannes* com o objetivo de atrair turismo internacional (e de luxo) para a região da Côte d'Azur e, também, com a finalidade de encorajar o desenvolvimento cinematográfico e facilitar o espírito de cooperação entre produtoras de diversos países (Mazdon, 2007). A primeira edição do festival estava prevista para ocorrer em setembro de 1939, no entanto, apenas a sessão de abertura foi realizada e o festival cancelado após o início da II Guerra Mundial²⁹. Somente em 1946, o *Festival de Cannes* volta a ocorrer anualmente.

Ainda durante a II Guerra, em 1942, a cidade de Lugano, na Suíça (que tinha posição de neutralidade no conflito), recebe a *Mostra Internacional de Cinema*, que aglutinou parte da cinefilia europeia. Essa mostra migra para a cidade de Locarno em 1946, pois moradores da cidade de Lugano votaram contra a construção de uma sala de cinema por parte dos organizadores para abrigar o festival. Até 1945, os festivais internacionais de cinema realizados no continente europeu são atravessados, portanto, por posições nacionalistas relacionadas ao conflito bélico na Europa. Contudo, somente de 1943 a 1945 as edições do *Festival de Veneza*, por exemplo, foram canceladas devido à guerra. Nesse caso, observa-se a interlocução entre agentes mercadológicos do turismo, como hotéis de luxo, e da indústria cinematográfica juntamente a governos na continuidade das edições desses festivais direcionados às elites, num contexto de guerra.

É no período pós-guerra³⁰ que os festivais se consolidam no continente europeu e novos festivais são criados em oposição e complementaridade a festivais existentes, na maior parte das vezes, em interlocução com agentes mercadológicos do turismo e sob a disputa da *Guerra Fria*. São exemplos de festivais criados após o término do conflito bélico: Karlovy Vary (1946), que enfatizava a filmografia de procedência socialista, Edimburgo (1946), Bruxelas (1947), Berlim (1951), que surgiu para exibir uma filmografia em contraposição à Alemanha Oriental, sendo vedada a participação de filmes da União Soviética. Os festivais se tornam, nesse momento, uma vitrine de cinemas nacionais e usam os canais diplomáticos clássicos para convidar outras nações a participarem (Elsaesser, 2005; Valck, 2006), portanto, os governos

²⁸ Joseph Goebbels, ministro de Propaganda da Alemanha (1933 a 1945), por exemplo, recebeu medalha de ouro do *Festival de Veneza* em 1935.

²⁹ Foi concedido o prêmio de melhor filme a *Union Pacific*, de Cecil B. DeMille, nessa edição do festival.

³⁰ No período do pós-guerra, as rotas de voos comerciais se consolidam internacionalmente, permitindo um fluxo maior de pessoas.

dos países indicavam os filmes participantes, o que ocorre ainda hoje na cerimônia de premiação de melhor filme estrangeiro do Oscar³¹.

Há ênfase no glamour e na importância da participação de “estrelas” do cinema nesse período, o que demonstra consonância com o modelo de cinema proposto pela indústria hollywoodiana da época e, também, com o desenvolvimento dos meios de comunicação em escala internacional que dá visibilidade, principalmente, às produções comerciais e ao que se exhibe nos festivais. Essa visibilidade será uma das principais razões que atraem realizadores/as e obras filmicas para um festival internacional de cinema. Observo também que é nesse período que a FIAPF (Federação Internacional das Associações de Produtores de Filmes), responsável pela hierarquização dos festivais, elege Cannes, Veneza, Berlim e, mais tarde, Rotterdam como os festivais da lista AAA. Ainda que essa lista seja criada por uma federação majoritariamente composta pela indústria, essa hierarquização será seguida, por exemplo, pelo governo brasileiro para apoiar a participação de realizadores/as e obras em festivais internacionais de cinema nos anos 2000.

Os anos 1960 e 1970 são o período em que movimentos de vanguarda artística, por exemplo, o *Realismo italiano*, a *Nouvelle Vague* e o *Cinema Novo*, discutem outros modelos de cinema, sendo os festivais os principais fóruns para encontros entre realizadores/as e ambientes para essas reflexões. Estabelece-se aqui um movimento de interlocução entre festivais europeus e festivais realizados na África, América Latina, Ásia, Estados Unidos e Oceania a partir da emergência dos movimentos dos “novos cinemas” e dos “cinemas nacionais”. Desse modo, o *Festival de Pesaro*, criado em 1964, na Itália, será um importante espaço com o objetivo de aglutinar essas vanguardas e pensar um novo tipo de cinema em contraposição ao glamour do modelo de cinema comercial internacionalizado por Hollywood entre 1920 e 1960 e pensar os cinemas nacionais. Festivais internacionais latino-americanos também são criados nesse período para promover fóruns de debate entre realizadores/as que formarão uma ideia de um cinema latino-americano³² como o *Festival de Cine Latinoamericano de Viña del Mar* em 1967 no Chile. Cito também três festivais importantes para compreender a circulação de realizadores/as de filmes latino-americanos e, portanto, brasileiros no continente europeu: o

³¹ É necessário reconhecer que o modelo desses festivais foi replicado em outros continentes, um exemplo é o denominado *I Festival Internacional de Cinema do Brasil* (SP), organizado em 1954, por Paulo Emilio Salles Gomes e Rudá de Andrade, cujas primeiras edições tiveram a participação fundamental de diplomatas como Vinicius de Moraes e do Ministério das Relações Exteriores. O diplomata Vinicius de Moraes será também um importante apoio para a participação de filmes e realizadores brasileiros no continente europeu no pós-guerra.

³² Há toda uma discussão sobre a ideia de América Latina nas ciências sociais. Neste trabalho, uso a categoria “latino-americano” como parte das práticas dos festivais europeus, sem problematizar a categoria em si. Da mesma maneira que os festivais se orientam para o “nacional”, há uma série de produções e modos de interpretar o continente e a nação que são apagados.

Festival de San Sebastian, criado em 1953, durante a ditadura franquista, desde seu início, a produção latino-americana foi destacada, enfatizando a herança colonial espanhola (Umaran e Vallejo, 2017); o *Biarritz Festival Latin America*, que ocorre desde 1979, e o *Festival do Cine Latino-Americano de Toulouse*, criado em 1989 — os dois últimos são espaços fundamentais para compreender as relações de realizadores/as latino-americanos com a França.

Mudanças importantes nas mostras dos festivais europeus são realizadas nos anos 1960/1970, nem sempre de forma consensual. Há confrontos entre realizadores/as e a organização dos festivais, como a manifestação realizada em 1968 no *Festival de Cannes* contra o modelo glamourizado do festival e a ênfase das premiações da mostra principal de Cannes aos filmes comerciais. Essa manifestação contou com a participação de diretores como Jean-Luc Godard, François Truffaut, Alain Resnais e foi realizada em consonância com os protestos de *Mai de 1968* ocorridos na França nesse ano. Esse protesto teve consequências importantes para a independência curatorial dos festivais em relação aos governos nacionais e para a criação de mostras paralelas, tais como a *Quinzena dos Realizadores* no *Festival de Cannes* e o *Fórum Internacional do Filme* no *Festival de Berlim*, como discuto de maneira mais aprofundada no Capítulo 4. A partir desse momento, a curadoria dos festivais passa a ter um papel determinante para o valor atribuído aos filmes e seus/suas realizadores/as com consequências para definições de cinema — autoria, *filme de arte*, *filme independente*³³ —, sendo um dos principais agentes de reconhecimento de “novos/as” autores/as ou “novas ondas” ou dos “cinemas nacionais”³⁴. Portanto, tornam-se seletores/as e funcionam como uma espécie de “guardiões” desses eventos e, assim, ao serem “descobridores”, demonstram seus interesses no que escolhem descobrir (Bourdieu, 2002).

Essa busca por artistas de vanguardas e/ou pela outreidade por curadores/as é um importante marcador da modernidade (Canclini, (2008) [1989]), dessa maneira, os festivais mimetizam a experiência da viagem, buscando o “autêntico”, a “novidade” e a “descoberta” do “diferente” (Kraakauer, 2009 [1963]) em “novas” filmografias e “novos/as” autores/as. Os filmes de curta-metragem e suas mostras serão fundamentais para a “descoberta” desses novos talentos (Alencar, 1978), criando-se também mostras com premiações voltadas aos curtas a partir dos anos 1970. De acordo com a literatura sobre festivais, é possível observar, pelo

³³ Esse modo de pensar o cinema deriva da forma romance e das vanguardas modernistas que se desenvolveram no continente europeu destacadas por Thomas Elsaeser (2005) como características dos filmes que circulam nos festivais internacionais realizados na Europa a partir de então.

³⁴ Minerva Campo (2018), a partir da ideia de comunidade imaginada de Benedict Anderson, afirma que os festivais europeus, mesmo que não ligados aos governos, continuam a formatar uma imaginação de filmes nacionais.

menos, três modos de nomear a busca pelo “novo” nos programas dos festivais: nos anos 1940-1970, ele se apresenta a partir da filmografia do “Terceiro Mundo”³⁵; nos anos 1980-2000, será a vez dos “cinemas do mundo”³⁶ e, mais recentemente, ele se apresenta a partir da diversidade de olhares de quem produz os cinemas, não necessariamente vinculado ao nacional, tais como “cinema de mulheres”, “cinemas indígenas”, “cinema negro”. Esses modos de nomear o “novo” também convivem no espaço dos festivais ainda hoje.

A importância dos “novos cinemas” para os festivais internacionais realizados na Europa é destacada por Bill Nichols (1994) ao revelar — de um ponto de vista um tanto eurocêntrico — como o público dos festivais é “fascinado” com o encontro com o estrangeiro nesses ambientes. O autor identifica no/a espectador/a um/a turista que se familiariza com o estrangeiro e recupera sua diferença a partir da similaridade dada pelos códigos predominantes do cinema hegemônico e da transcendência de questões locais para uma espécie de valor universal. Nichols (*Ibid.*) afirma, assim, que há um estilo de *filme internacional* apto a circular em festivais internacionais realizados na Europa e elenca características desse tipo de filme como inovação formal, personagens com características psicológicas complexas e ambíguas, rejeição às normas de Hollywood na representação de espaço e tempo, falta de resolução clara ou narrativa fechada e uma cultura “diferente” (da americana-europeia) recuperada por uma humanidade transcultural subjacente. Essa ideia de *filme internacional* é uma questão colocada à maneira como os festivais elegem os filmes para exibição e seus públicos, a partir dos anos 1990, e tem seus rastros em discussões sobre a ideia de *filme de arte*, *filme de festival* (de Valck, 2008), *filme transnacional* (Shohat e Stam, 2003) e *pós-nacional* (Elsaesser 2005).

Essas definições de um tipo de filme que circula em festivais são uma demonstração de como — ao aglutinar curadoria, crítica e visibilidade midiática — os festivais são espaços de conceituações prático-teóricas sobre o cinema e, desse modo, de reconhecimento e legitimação de realizadores/as e suas obras, funcionando como uma das autoridades que estabelecem cânones de gosto e valor (simbólico, político e econômico). Portanto, os festivais instituem ideias e estilos que identificam uma tradição, isto é, formam, transmitem e reproduzem (Said,

³⁵ O termo foi cunhado pelo francês Alfred Sauvy (1952) para pressupor a existência de três mundo à época — Primeiro Mundo Capitalista; Segundo Mundo (União Soviética) e Terceiro Mundo (países “pobres”).

³⁶ Um dos aspectos importantes para notar a participação de filmes estrangeiros nos festivais internacionais é a ideia de local em contraposição aos filmes hollywoodianos. O local em forma de nacionalidade ou do índice estrangeiro. Nesse sentido, é importante mencionar a tese de Nicolau Netto (2012) que trata sobre o local como um índice de diferenciação, no caso da *World Music*, por exemplo, mapas, guias e enciclopédias relacionam países, regiões infranacionais e grupos étnicos para a definição de música de algum lugar. Eric Hobsbawm (2013 [2012], p. 61-62) argumenta que os conteúdos (filmes, bandas, músicas de países da África, América Latina e Ásia) são inseridos nos festivais a partir de uma ideia de “viagem de descoberta” com impulso cultural, subversivo e até mesmo político.

2007 [1978], p. 49-50) o que é legítimo na linguagem cinematográfica, afetando a produção simbólica, a criação de políticas nacionais e transnacionais para o audiovisual e estratégias mercadológicas de distribuição e circulação.

A participação de “iniciados/as” é fundamental para a criação de normas de produção e critérios de avaliação dos produtos cinematográficos. O reconhecimento é “concedido pelo grupo de pares que são, ao mesmo tempo, clientes privilegiados e concorrentes” (Bourdieu, 2015 [1970], p. 105). Desse modo, ainda que não se constituam como um mercado de distribuição audiovisual em si, os festivais são importantes espaços mediadores entre produtoras e distribuidoras comerciais e a crítica (Elsaesser, 2005; Hozic, 2016). Para filmes com pouco orçamento destinado à publicidade, a visibilidade que esses festivais trazem permite uma janela de atenção, o que explica algumas das motivações para realizar um *filme de festival* (Elsaesser, 2005; de Valck, 2008). Mesmo para filmes produzidos por Hollywood, participar de festivais é uma estratégia importante para conseguir visibilidade midiática e de crítica que faz com que o filme tenha mais ou menos tempo de vida no sistema de janelas de distribuição e, também, para conseguir chegar à cerimônia do Oscar. Nesse caso, a aprovação dos pares é mais importante que o gosto do público. Os festivais triangulam, desse modo, arte e finanças e parte de “comunidades epistêmicas” que incluem críticos, pesquisadores, curadores, arquivistas de filmes, cinefilia e os empresários (Hozic, 2016). Por outro lado, alguns filmes comerciais produzidos em Hollywood não querem estar atrelados a um ideal de filme como *filme de arte*³⁷ ou *filme independente*, nesse caso, a produção do filme usa a estratégia de exibi-lo fora de competição, numa sessão de abertura, por exemplo, para, ainda assim, ser visto por pares e conseguir visibilidade entre a crítica com o intuito de chegar à premiação do Oscar (de Valck, 2016).

Como vimos, a exibição dos filmes nas mostras principais e paralelas são cruciais para a interlocução com mercados de distribuição e visibilidade midiática dos filmes. Por outro lado, os “ambientes de mercado” como o *Marché du Film* (1959) em Cannes, integrado à programação do festival na década de 1980, ampliam a possibilidade de articulação entre produtoras e distribuidoras para além das mostras oficiais dos festivais. Nos anos 1980, esses “ambientes de mercado” se voltam para negociações de coprodução entre produtoras e

³⁷ A Miramax, criada em 1979, como uma produtora independente americana, voltada para a produção de *filmes de arte*, foi comprada pela *Walt Disney Company* nos anos 1990 e vendida em 2010 para a *Paramount Pictures*. Essa empresa atua na produção e distribuição de filmes e usa como estratégia a exibição de seus filmes em festivais internacionais de cinema, contribuindo para a consolidação de um mercado de *filmes de arte* no mundo por meio de distribuição internacional. A empresa distribuiu filmes como *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meireles e Kátia Lund, e foi importante articuladora para a indicação do filme a quatro categorias do Oscar.

distribuidoras de diferentes países, são criados o *CineMart* no *Festival de Rotterdam* e, depois, o *European Film Market* (EFM) no *Festival de Berlim*. Além disso, os primeiros fundos relacionados aos festivais são criados, como o Fundo Hubert Bals em 1988, voltado para o financiamento de projetos de “países em desenvolvimento”. Esses espaços são articuladores de negócios e políticas entre governos, indústrias e mercados e se tornam fundamentais para a compreensão de consensos criados entre mercados e governos para a criação de legislações regulamentares comuns por meio do discurso da *diversidade cultural* a partir dos anos 1990.

Desse modo, são oficializadas parcerias de projetos em coprodução que ainda serão desenvolvidos. Beto Rodrigues — sócio-diretor da produtora e distribuidora porto-alegrense *Panda Filmes* — afirma em entrevista concedida para a pesquisa de doutorado de Flávia Pereira Rocha (2017, p. 204) que a possibilidade de realizar um negócio nesses espaços está atrelada a ter um roteiro com potencial de participar de festivais importantes. Alemanha, França e Itália “buscam muito mais o filme com perfil de autoralidade, porque são filmes selecionáveis para festivais importantes, porque são onde acontecem as vendas internacionais. Esse é um fator muito considerável para se conseguir realizar uma coprodução” (Rodrigues *apud* Rocha, 2017). É possível, portanto, perceber como o produtor opera com as expectativas sobre o que se deseja de um filme para uma coprodução. Na América Latina, o *Festival de Cannes* em parceria com o Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) do governo argentino desenvolve um ambiente de mercado voltado para filmes latino-americanos, o *Ventana Sur*, desde 2009 — modelo que se estende para festivais realizados na América Latina. As coproduções e negócios realizados nesses mercados são fundamentais para pensar as complexidades da produção de um filme que busca reconhecimento nesses espaços, aprofundando as questões colocadas sobre o transnacional e as próprias regulamentações sobre mercados, como direitos autorais e direitos de distribuição.

Seguindo a linha histórica do desenvolvimento dos festivais, os anos 1990 são os anos do fenômeno da multiplicação dos festivais no continente europeu. Esse é um momento também de maior aceleração do desenvolvimento das mobilidades. Há um aumento de voos e rotas comerciais operadas por empresas aéreas entre os continentes, países, cidades e também o desenvolvimento de meios de comunicação que permite interligar as partes desse mundo-totalidade em expansão não apenas pela publicidade, indústria fonográfica, televisão, rádio e cinema (Ortiz, 1994, p. 59), mas também pelo desenvolvimento de tecnologias de informação promovidas após a popularização do acesso à internet.

Nesse momento, os festivais surgem com diferentes objetivos, tais como estratégia de requalificação de espaços urbanos e atração do turismo (Stringer, 2001), lugar de discussão

sobre temáticas relacionadas às identidades (ex: mulheres, LGBTQIAP+, negros) e de segmentos ou nichos específicos de interesse (ex: animais domésticos, escaladas etc). É também o período que o tema da *diversidade cultural*, relacionado ao argumento do governo francês da *exceção cultural* para bens e serviços culturais, se amplifica em fóruns internacionais, discussão que será abordada no Capítulo 2. Gostaria de enfatizar, aqui, a importância das políticas da diversidade para a ampliação do número de festivais e suas temáticas e, também, para desdobramentos nas políticas dos festivais de cinema para a criação e desenvolvimento de filmes de realizadores/as de países fora da Europa Ocidental, tais como fundos de financiamento, “ambientes de mercado” para facilitar as negociações de coprodução e, principalmente, nos anos 2000, locais de formação profissional, não apenas de debates, como laboratórios audiovisuais para busca de “talentos” que estão realizando seu primeiro filme de longa-metragem.

O financiamento de projetos de obras filmicas ainda na fase de roteirização, juntamente a espaços de atividades formativas voltadas para “talentos”, opera a ação da “descoberta” ainda nas fases iniciais do desenvolvimento de uma obra filmica. A curadoria passa a observar esses possíveis filmes na fase de desenvolvimento do projeto do filme e já pode prever mostras com alguns anos de antecedência. A produção se torna ainda mais controlada, ainda que haja pequenos espaços de incertezas sobre quais temáticas contemporâneas são “urgentes” de serem exibidas nos festivais a partir de obras filmicas.

Para finalizar esta seção, apresentei o desenvolvimento histórico dos festivais internacionais de cinema no continente europeu para defini-los como plataformas globais de exibição de filmes, vitrines para a indústria das produções mundiais, locais de competição entre realizadores/as, de manifestação de agendas políticas de organismos internacionais e de articulações com o poder de estabelecer em quais termos se dará a distribuição, comercialização e exibição de um filme produzido fora de Hollywood (Elsaesser, 2005), sendo também espaços para formação na área do cinema e de preservação por meio de conservação e restauração de obras audiovisuais (Mattos, 2013), cuja prática estabelece significados sobre os cinemas em contraposição e complementaridade àqueles produzidos pela indústria americana de filmes.

Contudo, esse espaço de contraposição aos filmes hollywoodianos carrega, historicamente, o contexto em que as indústrias cinematográficas europeias são ameaçadas pelos negócios dos EUA, num contexto de guerra no continente. Nesse sentido, ao se afirmarem também como centros de significados de cinema, os festivais internacionais de cinema se colocam como legitimadores das filmografias realizadas em outras partes do mundo, principalmente de países que foram ex-colônias, a partir de relações de poder materializadas

em patrocínios,³⁸ controle de programação e curadoria e censura (Dovey, 2016, p. 38). No mesmo sentido, afirma Aida Hozic (2016) que, apesar de apoiar uma diversidade de filmografias, há poucos ganhadores das premiações importantes:

Apesar de toda a sua diversidade, os festivais de cinema também dependem de conjuntos de convenções estéticas – mas também de marcadores de reputação – que tendem a replicar as hierarquias políticas, raciais e de gênero do sistema internacional. Apesar da sua relativa abertura a "outras" cinematografias, poucos filmes africanos ganharam prêmios em festivais internacionais, enquanto que em Cannes, Jane Campion continua a ser a única mulher até agora a ter ganhado a prestigiada Palma de Ouro (Hozic, 2016, p. 235 – tradução nossa)³⁹.

Portanto, circular em festivais internacionais reconhecidos significa entrar em contato com espectadores europeus e estadunidenses que ainda são tidos como decodificadores privilegiados e intérpretes do simbólico no âmbito do cinema (Gabriel, 2011, p. 194). Se o reconhecimento dessa linguagem passa por esses cânones e públicos, um filme produzido no Brasil deve estar em condições de empregar a linguagem prevista pelos legitimadores e reconhecedores do que seria um filme apto a circular por esses ambientes. Portanto, é preciso dominar a linguagem do dominador para existir como seu semelhante (Fanon, 2008, p.33-34).

Isso significa que é necessário apresentar a narrativa fílmica a partir do que esses lugares explícita e implicitamente esperam de um filme realizado no Brasil e de seus/suas realizadores/as, como aborda Gerardo Mosquera (2010, p. 18) em seu argumento sobre a circulação internacional de artes visuais produzidas no continente latino-americano e um tipo de eurocentrismo que, ao invés de universalizar seus paradigmas, condiciona a circulação das produções culturais do mundo periférico de acordo com os paradigmas que se esperam dali para o consumo dos centros. Essa performance de apresentação também é discutida por Daniel Mato (2003, p. 351). Ao analisar o “Programa Cultura y Desarrollo” do *Festival of American Folklife*, Mato argumenta que essa apresentação e paradigma são mediados por um complexo de relações transnacionais (atores sociais de diferentes países) que se organizam e se sustentam em torno da produção de tipos específicos de representações sociais, ou seja, essa performance é mediada

³⁸ Um exemplo é o *Festival Pan-Africano de Cinema e Televisão de Ouagadougou* (FESPACO), que ocorre desde 1969, financiado por organismos franceses e belgas e que funciona como um espaço legitimador do cinema africano no continente europeu (Elsaesser, 2005). Outro exemplo é a constituição de espaço de mercado latino-americano na Argentina, o *Ventana Sur*, realizado desde 2009, em parceria com o *Marché du Film* e o INCAA.

³⁹ Texto no original: For all their diversity, film festivals too rely on sets of aesthetic conventions—but also reputational markers—which tend to replicate the political, racial, and gendered hierarchies of the international system. Despite their relative openness to "other" cinematographies, few African films have won awards in international festivals, while at Cannes, Jane Campion remains the only woman thus far to have won the prestigious Palme d'Or.

tanto individualmente como por organizações nacionais e internacionais que são atravessadas por relações de poder e conflito de interesses e representações da experiência.

Meu objetivo aqui era levantar algumas questões sobre como os festivais de cinema no continente europeu, a partir de seu desenvolvimento histórico, agenciam a “descoberta” e “novidade” e passam a criar significados para o cinema. No próximo capítulo, abordo como a “novidade” é parte da consolidação da ideia de diversidade cultural. Antes disso, gostaria de tecer alguns comentários sobre o contexto dos festivais nacionais na próxima seção.

1.4. Os festivais de cinema no Brasil: considerações sobre a constituição dos significados de cinemas brasileiros

Nesta seção, faço algumas considerações sobre a história dos festivais de cinema realizados no Brasil. Parto do pressuposto de que os significados de cinemas brasileiros são realizados em intercâmbio internacional e, também, por trajetórias e práticas geracionais e intergeracionais (Gusmão e Citrim, 2021, p. 125). O pensamento de Norbert Elias (2006 [2002], p. 27-33) sobre os processos sociais de longa duração norteia a reflexão sobre o desenvolvimento dos cinemas brasileiros a partir da sua interlocução com os cinemas realizados em Hollywood e na Europa (principalmente, o francês) ao longo da história, entendendo essas interdependências como um processo de construção do cinema e do audiovisual ao longo dos anos e que ainda perdura como processo. Contudo, meu ponto de vista se volta, principalmente, às interdependências com a Europa com o objetivo de analisar o desenvolvimento dos cinemas brasileiros a partir dessa interlocução.

Importante sublinhar que compreendo como processos sociais de longa duração as transformações amplas e contínuas de mais de três gerações formadas de seres humanos, tendo em conta que esses processos sociais podem ser reversíveis, não possuindo objetivo nem fim (*Ibidem.*). Observa-se também que os processos sociais dependem da ação humana, ainda que nenhum ser humano individual seja o início de um processo social, como observa Norbert Elias:

A autonomia relativa dos processos sociais baseia-se, em outras palavras, no contínuo entrelaçamento de sensações, pensamentos e ações de diversos seres humanos singulares e de grupos humanos, assim como no curso da natureza não-humana. Dessa interdependência contínua resultam permanentemente transformações de longa duração na convivência social, que nenhum ser humano planejou e que decerto ninguém antes previu. (Elias, 2006 [2002], p. 31)

Os primeiros festivais e mostras realizados no Brasil ocorreram na década de 1950. São eles: o *Terceiro Festival Internacional de Curta-metragem*, realizado em 1950, em parceria entre o Círculo de Estudos Cinematográficos do Rio de Janeiro e o Círculo Internacional de Cinema de Paris; o *Primeiro Festival de Cinema da Bahia*, organizado por Walter da Silveira⁴⁰ em 1951, e o *I Festival Internacional de Cinema do Brasil* (1954), articulado por Paulo Emílio Salles Gomes⁴¹ e Vinicius de Moraes⁴². Esses primeiros festivais ocorrem de maneira esporádica, sem periodicidade anual. Porém, abrem espaços de debates para o desenvolvimento de significados de cinemas brasileiros, a exemplo da mesa-redonda *O cinema nacional*, realizada no *Primeiro Festival de Cinema da Bahia*, da qual participaram Vinicius de Moraes, Alberto Cavalcanti, Alex Vianny e Luiz Alípio de Barros (Gusmão, 2008, 233-234). É importante notar que esses festivais e mostras realizados na virada das décadas de 1950 para 1960 são uma demanda de críticos, cineclubistas e público que buscavam cópias de filmes que não eram distribuídas nos circuitos comerciais (Pires, 2021).

Os/as participantes desses festivais fazem parte de uma rede de relações internacionais e são determinantes para o desenvolvimento de práticas cineclubistas no país atravessadas por um viés humanista na qual a arte e, portanto, o cinema é “um eficiente meio da ação cultural e pedagógica, especialmente por considerarem-no capaz de responder ao processo de desumanização implementado pelo mundo moderno” (Gusmão e Citrim, 2021, p. 125). Nota-se, por outro lado, a interlocução com a proposta humanística do *Festival de Cannes* nos anos 1940-50. Os ganhadores do prêmio principal da época foram filmes que transmitiam a importância da reconstrução do continente europeu pós II Guerra Mundial com forte mensagem antiguerre, como *Roma Cidade Aberta*, de Roberto Rossellini, em 1946 e *Milagre em Milão*, de Vittorio de Sica, em 1951 (Ostrowska, 2016, p. 20). Nesse sentido, cabe contextualizar que o cinema nasce sob “o signo da utopia planetária do sonho de união de todos os povos na paz e

⁴⁰ Walter da Silveira (1915-1970, Salvador-BA) foi crítico de cinema, político e advogado.

⁴¹ Paulo Emílio Salles Gomes (1916-1977, São Paulo-SP) foi um dos criadores do Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia da USP no início dos anos 1940. Em 1946, ano de retomada dos festivais internacionais no continente europeu, Paulo Emílio ganha uma bolsa do governo francês para estudar no *Institut d'Hautes Études Cinématographiques* (IDHEC). Paulo Emílio foi um importante articulador de cineclubes e cinematecas e, em 1947, representou o Segundo Clube de Cinema de São Paulo no I Congresso Internacional de Clubes de Cinema, realizado no *Festival de Cannes* (Correa JR, 2007, p. 98), o que demonstra articulação e intercâmbio para a construção de significados de cinemas. O Segundo Clube de Cinema consegue uma filiação à Federação Internacional dos Clubes de Cinema e adquire uma coleção de filmes (curtas de Chaplin e Méliès, *A paixão de Joana D'Arc*, de Dreyer, *Le Sangue d'un Poète*, de Cocteau, e *Un chapeau de paille d'Italie*, de René Clair). Com esse pequeno acervo, é criada a Filmoteca do Clube de Cinema de São Paulo que se tornará depois a Cinemateca Brasileira (Galvão, 1980, p. 35).

⁴² Vinicius de Moraes (1913-1980, Rio de Janeiro-RJ) também escrevia sobre filmes no jornal carioca *A Manhã*. Segundo Maria Rita Galvão (1980, p. 32), Vinicius de Moraes consegue uma sala para exibição de filmes do Serviço de Divulgação da Prefeitura do Rio de Janeiro para o desenvolvimento de uma “cultura cinematográfica” que poderá desenvolver o cinema brasileiro, ideia de muitos intelectuais da época.

na harmonia”, ainda que a ideia do cinema como importante instrumento para conformação da identidade nacional se coloque como um horizonte na indústria cinematográfica alemã logo em 1917, como nos recorda Armand Mattelart:

O cinema nasceu sob o signo da utopia planetária, do sonho de união de todos os povos em paz e harmonia. “O Mundo ao alcance da mão”, imprime Georges Méliés no papel de cartas de sua manufatura de filmes para cinematógrafos. “Agente dos laços da humanidade”, escreve Marcel L'Herbier. “A educação universal é a mensagem”, adiciona Jack London. O confronto entre as indústrias nacionais do cinema não tardou em abalar essa profecia (Mattelart, 2006 [2005, p. 43- tradução da autora).⁴³

Esses agentes serão fundamentais para o desenvolvimento de significados de cinemas brasileiros e suas instituições. Nesse sentido, destaco a figura de Paulo Emilio Salles Gomes e dos integrantes do *Segundo Clube de Cinema de São Paulo*, a partir da década de 1940, para desenvolver um modelo de pensamento sobre o cinema brasileiro no qual era necessário formar uma *cultura cinematográfica*, embasada nas questões que o cinema europeu colocava. O grupo se une, primeiro, pela exibição e discussão de filmes europeus (realizadas na língua francesa na cidade de São Paulo, segundo Paulo Emílio) que são materializadas em críticas cinematográficas publicadas na *Revista Clima* (1941-1944). Por serem parte de uma elite intelectual relacionada à elite industrial paulistana da época e, portanto, com recursos financeiros, o grupo consegue estabelecer instituições que materializam seu pensamento na produção, formação e exibição de filmes que perduram ainda hoje no país.

Nesse sentido, são influentes nos significados de cinemas na produção constituída pelos filmes da *Companhia Vera Cruz* (1949-1954) e do *Cinema Novo* (mais tarde). Sobre a *Vera Cruz*, é importante localizar um dos seus objetivos, o de internacionalizar filmes brasileiros, principalmente, nos mercados europeus, o que, em certa medida, conseguiu no caso de *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, que ganhou o prêmio de melhor filme de aventura no *Festival de Cannes*. No entanto, é importante lembrar os modos como a distribuição não foi central e estudada e acabou sendo um dos problemas que levaram o negócio da *Vera Cruz* à falência. No caso de *O Cangaceiro*, a empresa vendeu os direitos de exibição do filme para a americana *Columbia Pictures*, que lucrou com sua distribuição em vários países. Assim, Anselmo Duarte reflete sobre a estratégia da *Vera Cruz* na internacionalização do cinema

⁴³ El cine nació bajo el signo de la utopía planetaria, del sueño de unión de todos los pueblos en la paz y en la armonía. “El Mundo al alcance de la mano”, imprime Georges Méliés como membrete del papel de cartas de su manufatura de películas para cinematógrafos. “Agente de enlace de la humanidad”, escribe Marcel L'Herbier. “La educación universal es el mensa- je”, añade Jack London. El enfrentamiento entre las industrias nacionales del cine no tarda en trastornar este profetismo.

brasileiro, em entrevista para Maria Rita Galvão, e aponta a dificuldade de disputar o mercado de filmes no exterior:

“se faziam filmes caros para atingir o mercado internacional [...]. Mas aí entrava o problema da distribuição. Como se visava o mercado externo, procurou-se uma distribuidora internacional. Acontece que as duas distribuidoras da Vera Cruz também eram produtoras. Portanto, é evidente que elas não iriam fazer força para lançar no exterior um eventual futuro concorrente (estavam justamente naquele momento começando a sentir na carne os efeitos do nascente cinema europeu...)” (Duarte, Anselmo. Entrevista para Galvão, 1980, p. 129)

No âmbito da formação, Paulo Emílio será um dos articuladores, juntamente a Jean-Claude Bernardet e Nelson Pereira dos Santos, da criação do primeiro curso de *Audiovisual* do país, na Universidade de Brasília na década de 1960 — iniciativa frustrada após a implementação do governo de ditadura militar⁴⁴. Em 1966, auxiliou na criação do curso de *Cinema* da Universidade de São Paulo, no qual ministrou aulas até o fim de sua vida. A *Cinemateca Brasileira* também foi um dos desdobramentos da articulação do grupo paulista.

É importante enfatizar, no entanto, como a autodefinição do grupo paulista, por exemplo, apagava e negava o cinema brasileiro realizado no Rio de Janeiro, principalmente, o realizado pela *Cinédia* (1930-1941) e *Atlântida Cinematográfica* (1941-1962) — cujas produções estavam voltadas, predominantemente, para chanchadas. Para o grupo paulista, as chanchadas representavam um tipo de filme de “produção rápida e descuidada, alguns comédicos carreteiros, o humor chulo, a improvisação, a pobreza de cenografia e indumentária, todas decorrentes do baixo orçamento” (Galvão, 1980, p. 42). O que se repete nas críticas feitas aos cinemas brasileiros mais recentes de cunho comercial que reiteramos e reificamos, inclusive nas nossas pesquisas, ao longo dos anos. Contudo, é necessário observar na crítica carioca um pensamento sobre o modelo de produção e distribuição de filmes no país, como demonstra Maria Rita Galvão (1980, p. 43-53) sobre a revista carioca *A Cena Muda*, que especifica características do filme brasileiro em sua interlocução com o público nacional e a importância de leis de proteção ao filme nacional. Observa-se aqui um aspecto importante que reverbera ainda hoje no audiovisual brasileiro. Moacir Fenelon, produtor da *Atlântida*, e baseado na cidade do Rio de Janeiro, formou-se como técnico de som nos Estados Unidos e o grupo paulista é formado pelos filmes e instituições francesas, portanto, com maneiras distintas de pensar o

⁴⁴ Em 1964, Anísio Teixeira é destituído do cargo de reitor e mais de 250 professores pedem demissão em apoio a Anísio, entre eles Paulo Emílio, Jean-Claude Bernardet e Nelson Pereira dos Santos.

cinema, mas que convergem no pensamento do profissionalismo e da exportação de uma ideia de país ao mundo:

Há uma frase de Moacir Fenelon que resume bem as aspirações do cinema da época, inter-relacionando todos esses diferentes temas. Agradecendo o apoio da revista e as referências elogiosas que faz a Obrigado, Doutor, o diretor promete ‘continuar a fazer um cinema sério, industrializado, com bases sólidas, e que tenha como objetivo mais alto a exportação’ (isso porque ‘é preciso mostrar aos nossos irmãos de outros países’ a nossa música, a nossa literatura, o nosso folclore, os ricos episódios da nossa história, a beleza da paisagem brasileira, etc). Independentemente de ‘continuar’ sugere a existência prévia do que deve ser continuado, seriedade, solidez, embasamento industrial e o mercado externo como ‘objetivo mais alto’ serão precisamente as metas da Companhia Vera Cruz, que, como vemos, pelo menos nas finalidades nada tem de original (Galvão, 1980, p. 53).

É importante notar que o mesmo pensamento de Moacir Fenelon na década de 1940 pode ser observado no pensamento de Luiz Carlos Barreto na década de 1990, ao propor que os títulos que estavam sob os direitos da Embrafilme no período fossem comercializados internacionalmente. Arthur Aufran (2010, p. 26) problematiza tal posição de um filme da “cultura nacional” pretensamente poder ser um produto de circulação internacional, “algo como uma forma internacional envolvendo um fundo de viés nacional”. É importante observar que a internacionalização do cinema brasileiro será uma questão abordada nas obras de Paulo Emílio Salles Gomes, em interlocução com ideias de “Terceiro Mundo”, “Terceiro Cinema” e condição de subdesenvolvimento do país discutidas nos festivais de cinema realizados na Europa. A ideia de nacional é colocada numa linha de defesa contra a dominação de nações mais poderosas, todavia, essa ideia de nação tende a retirar os conflitos internos, reprimindo as diferenças e as oposições internas (Hardt e Negri, 2012 [2000], p. 123-126).

A participação do *Cinema Novo* também será importante para o estabelecimento das primeiras rotas do cinema brasileiro nos festivais internacionais de cinema europeu. Depois dos prêmios no *Festival de Cannes* de *Orfeu Negro*⁴⁵ (1959), de Marcel Camus, em 1960, e de *O Pagador de Promessas* (1961), de Anselmo Duarte, em 1962, é possível mapear que realizadores/as do *Cinema Novo* agem estrategicamente para internacionalizar seus filmes nesses espaços. Mauricio Cardoso (2007) discute parte dessa estratégia a partir de dados historiográficos sobre a experiência de Glauber Rocha em alguns festivais internacionais de cinema na Europa e América Latina e os tipos de rede de relações que o diretor estabeleceu que

⁴⁵ Coprodução italo-franco-brasileira.

se desdobraram, segundo Cardoso, na experiência de internacionalização do movimento conhecido como *A Retomada*.

No livro de cartas de Glauber Rocha, organizado por Ivana Bentes (1997), também é possível perceber uma estratégia de participação em festivais internacionais nas cartas direcionadas a Gustavo Dahl e Cacá Diegues. A estratégia de participação em festivais internacionais para divulgação do cinema produzido no Brasil é vista como um trunfo para negociação com governos e mercados, como podemos observar neste trecho de uma entrevista de Luiz Carlos Barreto (2010), cineasta e produtor:

A projeção internacional do Cinema Novo dificultou muito para a ditadura fazer qualquer coisa contra o cinema, porque cinema tem repercussão internacional. Essa foi a sorte. Os filmes começaram a ter muita projeção nos festivais. Então, para nós, a ditadura não foi uma coisa tão grave. Não houve uma repressão enorme em cima do cinema. É preciso ser honesto e dizer. Chegaram ao ponto de achar que tínhamos sido cooptados. Acusaram o Glauber de ter sido cooptado. (Barreto, L. C. Produção Cultural no Brasil, 2010, p. 51)

Também na perspectiva do *Cinema Novo* é possível reconhecer essa interlocução em ambientes e festivais cujas temáticas estão voltadas para a afirmação de identidades ou da diversidade cultural, como é o caso das interlocuções realizadas pelo diretor Zózimo Bulbul que envolvem a perspectiva da criação de um cinema negro no Brasil, cujos vínculos diaspóricos são capazes de criar o Centro Afro-Carioca de Cinema e o Encontro do Cinema Negro no Brasil, ambos em 2007. Olhar esse tipo de articulação é importante para compreender outros movimentos de internacionalização do cinema brasileiro à margem dos critérios estabelecidos em políticas públicas ou por festivais de maior visibilidade.

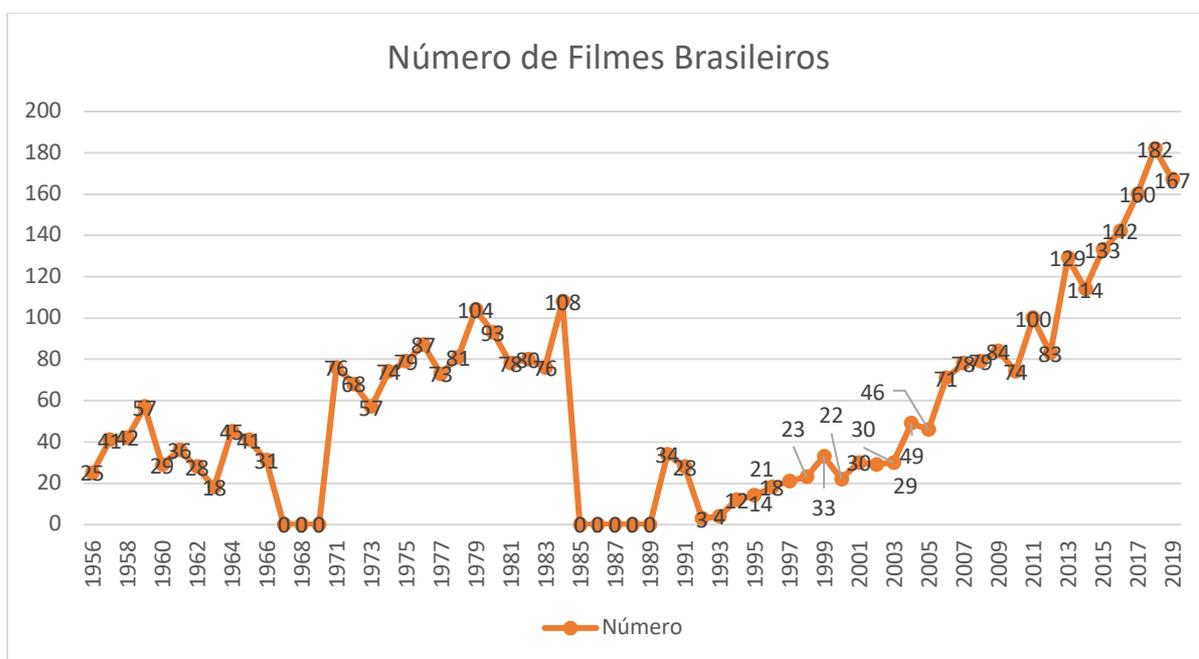
Dando continuidade ao modo como os festivais foram se estabelecendo no país, observa-se a realização do *1º Festival de Cinema da Bahia* em 1962, organizado por Orlando Senna (1940-, BA)⁴⁶, sendo “o primeiro evento a reunir os primeiros filmes do Cinema Novo, seus diretores e seus produtores, atrizes e atores” (Ramos, 2021)⁴⁷ e, portanto, um evento que tem repercussões importantes sobre os modos de pensar cinemas no Brasil. No ano de 1965, são criados dois festivais que terão edições periódicas: o *Festival de Cinema Brasileiro de Brasília* e o *Festival Brasileiro de Cinema Amador JB/Mesbla*, realizado no Rio de Janeiro até

⁴⁶ Orlando Senna (1940-) foi também Secretário do Audiovisual do Ministério da Cultura no período de 2003 a 2007 e diretor da Empresa Brasil de Comunicação (EBC) entre 2007 e 2008.

⁴⁷ Ver: <https://atarde.com.br/colunistas/atardememoria/primeiro-festival-de-cinema-da-bahia-celebrou-os-50-anos-do-jornal-a-tarde-1154342>

o ano de 1970 (Alencar, 1978). O festival realizado em Brasília é articulado por Jean-Claude Bernardet, Vladimir Carvalho e Paulo Emílio Salles Gomes, então professores da Universidade de Brasília (UnB), e é, hoje, o mais longevo festival realizado no Brasil. O *Jornal do Brasil*, com auxílio de cineastas e produtores, tais como Roberto Farias, Nelson Pereira dos Santos, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Luiz Carlos Barreto; dos críticos Alex Vianny, Antônio Moniz Viana e Luiz Carlos de Oliveira; do ator Flávio Migliaccio; de “José Sanz (diretor da Cinemateca do MAM); Bartolomeu Andrade e Alberto Shatowski, atuantes na programação de salas de cinema e na produção cultural” (Foster, 2022), é responsável pelo desenvolvimento do *Festival Brasileiro de Cinema Amador*.

Gráfico 4 – Número de filmes brasileiros lançados por ano



Fonte: Ortiz Ramos, 1956-1966⁴⁸; Gatti (2005), 1990-1994⁴⁹; OCA/ANCINE 1995-2019. Elaboração da autora.

Diversos festivais são criados na década de 1970, a exemplo da *Jornada Brasileira de Curta-Metragem* em Salvador, realizada de 1971 a 2012 e coordenada por Guido Araújo em parceria com o Instituto Goethe e com o apoio do festival de curtas alemão de Oberhausen (Alencar, 1978). Em São Paulo, o Serviço Social do Comércio promove o *Festival SESC*

⁴⁸ Os filmes lançados no cinema na década de 1970 e 1980, por outro lado, têm forte cunho pornográfico em seus títulos, segmento não dependente do Estado que tem uma produção prolífica nesse período. Segundo Gatti (2005, p. 115), os filmes de 1990 e 1991 são lançamentos, em sua maioria, de filmes pornográficos que usavam sobras de outros filmes para lançarem novos filmes.

⁴⁹ Gatti (2005, p. 111) elaborou uma tabela em sua tese de doutorado com a quantidade de filmes brasileiros lançados por ano na cidade de São Paulo no período de 1990 a 1999, segundo dados dos Anuários de Cinema do Centro Cultural São Paulo (CCSP). Como o número de filmes dos anos de 1995 a 1999 era semelhante aos dados divulgados pela OCA/Ancine, desenvolvi essa tabela para compararmos o número de filmes ao longo dos anos.

Melhores Filmes, em 1974, e o crítico Leon Cakoff cria a *Mostra Internacional de Cinema de São Paulo* em 1977; em São Luís, a Universidade Federal do Maranhão (UFMA) cria o *Festival Guaranicê de Cinema*, cujo nome de criação, em 1977, era *Jornada Maranhense de Super 8* (Cotrim, 2017). Outros festivais foram criados como um atrativo para o desenvolvimento do turismo, como o de Manaus e Gramado em 1973 (Alencar, 1978).

No período, há uma produção prolífica de filmes. No *Gráfico 4 - Número de filmes brasileiros lançados por ano*, observa-se uma média de quase 70 longas-metragens lançados por ano entre 1970 e 1979, média que será alcançada novamente somente nos anos 2000, após a criação do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) em 2006. Ainda que haja a possibilidade de aumento do número de festivais pela quantidade de produção, o governo autoritário da época impôs uma norma para controlar o modo como esses festivais deveriam ser realizados, a resolução do Instituto Nacional de Cinema (INC) n.º 88/1973, o que dificultou a proliferação dos festivais (Alencar, 1978, p. 90). Para a premiação, por exemplo, a norma dizia que o festival deveria estabelecer uma comissão para a escolha do filme premiado com a presença do presidente do INC, do prefeito, do secretário de turismo e do coordenador técnico do festival, sendo obrigatório para os filmes de longa-metragem concorrentes o “Certificado de Obrigatoriedade” e para os curtas, o “Certificado de Classificação Especial” (*Ibidem*).

No ano de 1988, o *FestRio — Festival Internacional de Cinema e Vídeo do Rio de Janeiro*, ou *Rio Cine Festival*, criado por Nei Sroulevich em 1984 e a *Mostra Banco Nacional de Cinema* se unem para compor o que conhecemos como *Festival do Rio* na cidade do Rio de Janeiro (Cotrim, 2017). Essas mostras e festivais são desenvolvidos, portanto, no âmbito de instituições capazes de financiá-los e fornecer mão de obra e condições físicas, tais como o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP), Museu de Arte de São Paulo (MASP), ICBA/Instituto Goethe em Salvador e as universidades da Bahia, de Brasília e do Maranhão (*Ibid*, p. 27-28). Observa-se, portanto, a importância das universidades, da crítica e de pessoas relacionadas aos cineclubes para a realização desses primeiros festivais e para a construção de significados de cinemas brasileiros que se fazem também em interlocução com ideias de *cinemas* desenvolvidas no continente europeu.

No início da década de 1990, há uma queda significativa no número de produção de filmes, conforme *Gráfico 4 – Número de Filmes Brasileiros Lançados por Ano*. A explicação é dada pela extinção das instituições que promovem a política audiovisual no âmbito governamental, como a Embrafilme durante o governo de Fernando Collor (1990-1992), chegando ao lançamento de apenas três filmes no ano de 1992. No entanto, essa política está inserida num contexto internacional de políticas neoliberais que tem como consequência a

elevação dos custos de produção de um filme na década de 1980, o que garantiu a reimposição dos padrões da indústria cinematográfica de produção e distribuição numa escala muito mais coercitiva e global. Um filme teria que ganhar muito dinheiro em seu primeiro mês de exibição para garantir lucro e possibilidade de exibição em outras *janelas*, o que favoreceu a ênfase industrial nos filmes com sucesso de bilheteria (Sontag, 1996).

De 1995 a 2003, contudo, há uma curva ascendente da produção nacional, no período conhecido por *cinema da retomada*, quando o governo brasileiro implementa a Lei do Audiovisual, que oferece incentivo fiscal a empresas privadas para apoiarem a produção cinematográfica no país. Os benefícios dessa lei, juntamente ao real equiparado ao dólar, fazem com que os/as realizadores/as do período estabeleçam estratégias para circulação no mercado internacional de filmes cujo enfoque será a participação em festivais internacionais de cinema e na premiação do Oscar.

Desse modo, o aumento do número de filmes permite o estabelecimento de novos festivais no país, reforçando a tendência de aumento reconhecida pela literatura europeia dos *festivals studies*, tais como o *Cine Ceará* (1991), *CinePE* (1995), *Florianópolis Audiovisual Mercosul* (1997), *Mostra de Cinema Tiradentes* (1997) e festivais de gêneros, nichos e segmentados, por exemplo, em 1992, o *Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro — Curta Cinema* (1992) e o *Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo — Kinoforum*; em 1993, o *Anima Mundi* e o *Mix Brasil* (Festival Mix Brasil de Cinema e Vídeo da Diversidade Sexual); o *É Tudo Verdade* em 1996; o *Festival Brasileiro de Cinema Universitário* (FBCU) em 1998 e o *Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental* (FICA) em 1999 (Ikeda, 2021). Havia uma preferência por exibir filmes em formato de *35mm* nas mostras principais dos festivais mais longevos, uma barreira de entrada para quem não produzia nesse formato. Ou, então, as mostras eram programadas a partir do formato *35mm*, *16mm*, *Super-8mm* e *vídeo*, o que hierarquizava as obras a partir de sua bitola, solucionando problemas de produção e exibição para os festivais, mas sem permitir o desenvolvimento de uma curadoria por temáticas, por exemplo (*Ibid.*, p. 190). Porém, a abertura para o formato vídeo, mais barato, já possibilita maior experimentação na linguagem.

Na primeira década dos anos 2000, há duas mudanças tecnológicas que incidem diretamente sobre a dinâmica dos festivais de cinema realizados no país: a ampliação da projeção em formato digital — que passa a ser o formato predominante — e a popularização dos usos da internet através da *Web 2.0* (*sites* e *blogs*) e do compartilhamento de arquivos *peer*

to peer⁵⁰. Além disso, as políticas públicas de acesso ao ensino superior tiveram como consequência o aumento do número de cursos voltados para o audiovisual e de estudantes universitários, ampliando as possibilidades de produção de filmes e de público. Desse modo, o levantamento realizado por Antônio Leal e Tetê Mattos (2011) indica que o número de festivais realizados no país aumentou de 38 festivais em 1999 para 243 em 2009.

As pesquisas de Maria Carolina Oliveira (2014) e de Marcelo Ikeda (2021) descrevem como esse contexto possibilitou a formação de uma *nova* ou *novíssima* geração no cinema realizado no Brasil a partir do conceito de *campo* de Pierre Bourdieu. As duas pesquisas citam a importância de uma *cultura cinematográfica* e/ou *cinéfilia*, um tipo de produção coletiva de obras de “baixíssimo” orçamento, no desenvolvimento de páginas de internet voltadas para a crítica, tais como a *Revista Contracampo*⁵¹, *Revista Cinética*⁵², *Filmes Polvo*, *Foco*, *Filmologia*, *Interlúdio*, e o reconhecimento dessa nova filmografia em festivais cuja curadoria era realizada por agentes envolvidos tanto na produção dos filmes quanto na crítica, como vamos destacar no capítulo 3.

Por ora, destaco a importância da *Revista Contracampo*, criada em 1998 por estudantes da UFRJ e UFF, e da *Revista Cinética*, criada em 2006 por dissidentes que criaram a *Contracampo*, como Cléber Eduardo (atuante na curadoria de festivais), Eduardo Valente (foi assessor internacional da Ancine, realizador e atua na curadoria de filmes) e Felipe Bragança (realizador de filmes). A última se coloca num espaço de aproximação entre crítica e instâncias governamentais para conferir visibilidade a um tipo de cinema diferente do padrão estabelecido pela *retomada*, mais experimental e de baixo orçamento. Observo também a importância da atuação na crítica de Kleber Mendonça Filho em Pernambuco nos anos 1990 e 2000, além de sua atuação como realizador. A atuação na crítica permite que esses agentes conheçam mais profundamente a dinâmica dos festivais internacionais realizados no continente europeu, principalmente, Cannes. Isso permite a interlocução com o continente europeu e realizadores/as brasileiros para um amadurecimento posterior sobre o que se deseja dos cinemas brasileiros.

A tese de Marcelo Ikeda (2021) descreve a relação entre os/as críticos/as da *Revista Cinética* e da *Contracampo* e a criação de festivais e/ou de mostras curatoriais nos anos 2000, tendo como objetivo, por parte desses agentes, a circulação de filmes em festivais internacionais de cinema. A mostra *Semana dos Realizadores* (nome em alusão à *Quinzena dos Realizadores* do *Festival de Cannes*), criada em 2009, tem entre seus fundadores os nomes de Eduardo

⁵⁰ Tais como Karagarga (<https://karagarga.in/>) e Makingoff (<https://makingoff.org>).

⁵¹ <http://www.contracampo.com.br>, última edição n. 100 em abril de 2013.

⁵² <http://revistacinetica.com.br/nova/>

Valente (formado na UFF, crítico das revistas citadas, realizador de dois curtas que circularam no *Festival de Cannes*, curador na *Mostra Tiradentes*, *Festival Brasília do Cinema Brasileiro* e responsável pela política da Ancine de circulação em festivais internacionais de cinema), Felipe Bragança (realizador da *Dois Mariola Filmes*), Marine Meliande (realizadora da *Dois Mariola Filmes*), Gustavo Spolidoro (coordenador do *Festival Cine Esquema Novo*), Lis Kogan (curadora do *Portal Curtas Petrobrás* e do *Festival Internacional de Curtas do RJ*) e Kleber Mendonça Filho (realizador, programador do Cinema da Fundação Joaquim Nabuco).

Por ora, destaco como essa geração se estabelece nos anos 2000 a partir da criação de um circuito próprio, baseado na produção de cinemas brasileiros (ainda que façam críticas à ideia de nacional intrínseca ao *Cinema da Retomada*), na crítica, curadoria e participação nos mercados do audiovisual e na gestão de políticas públicas. Eduardo Valente, por exemplo, é um realizador, programador e crítico — fez a crítica do *Festival de Cannes* em 2005 pela Revista *Contracampo*. Tal revista destacava, principalmente, a produção internacional, focando sua produção crítica para o Festival do Rio e Mostra São Paulo (Ikeda, 2021, p. 121). O autor fala sobre essa proximidade com o cinema realizado em festivais, principalmente, na Europa:

Dessa forma, o que a *Contracampo* no fundo proporcionou foi a atualização do público cinéfilo brasileiro com os valores recém-promovidos pelo circuito de legitimação europeu de novos valores — especialmente focados na *Cahiers du Cinéma* e no *Festival de Cannes*. Ainda que os redatores da *Contracampo* introduzissem suas próprias questões e refletissem sobre as especificidades brasileiras — como é o caso óbvio do papel que o cinema brasileiro ocupava na Revista — era nítida a influência desse circuito europeu, em especial francês, na eleição dos destaques e prioridades da Revista. (*Ibid.*, p. 122-123)

Essa informação será fundamental para compreender, inclusive, as políticas públicas voltadas para a internacionalização dos cinemas brasileiros nas duas últimas décadas. Constituiu-se, portanto, uma rede de *festivais* nacionais articulados com *crítica* e *curadoria* dos filmes dessa geração. Cito aqui os festivais *Janela Internacional de Cinema* (PE), *Mostra de Cinema de Tiradentes* (MG), *Olhar de Cinema* (PR), *CinEsquemaNovo* (RS). Nesses festivais, se discute questões que estão imbricadas com os sentidos de cinemas brasileiros que serão convertidos em políticas para a Ancine, conforme discussão no próximo capítulo.

É, no entanto, a partir da década de 2010 que o número de festivais cresce ainda mais. Segundo Paulo Corrêa, que compila informações sobre festivais no Anuário da *Kinoforum* desde 2016, o número de festivais (critério é abrir inscrição para filmes) foi de 322 em 2016, 359 em 2017, 363 em 2018 e 351 em 2019. Só no estado da Bahia, entre os anos de 2013 e 2014, a pesquisa “Circuitos alternativos de exibição: um mapeamento a partir das políticas

públicas de incentivo para cineclubes, mostras e festivais na Bahia contemporânea” , vinculada ao Grupo de Pesquisa Cinema e Audiovisual: memória e processos de formação cultural, do Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, mapeou 48 festivais de diversos formatos e temáticas (Vieira e Gusmão, 2017). Importante observar que esses anuários também destacam a produção de festivais temáticos, por exemplo, segundo esses dados, os festivais voltados para a mostra de filmes de realizadores/as negros/as eram três em 2016 e, em 2019, dez enquanto que o número de festivais voltados para obras dirigidas por realizadoras mulheres se manteve com pequenas variações em dez festivais no período.

Observa-se que a literatura sobre festivais brasileiros da última década enfatiza esses espaços como um modo de circular obras fílmicas cuja distribuição encontra problemas no circuito tradicional de salas de cinema. No entanto, é difícil mapear quem constitui esse público porque não há dados estatísticos. Contudo, destaco a importância do público universitário, pois há a participação e apoio das universidades em boa parte desses novos festivais. Nesse sentido, são importantes locais para formação de uma cultura cinematográfica ou cinefilia de filmes que não se enquadram no circuito comercial de exibição e, também, um modo de ressignificar as relações entre realizadores/as para difusão dos filmes (Vieira e Gusmão, 2017).

Na *Tabela 1 - Filmes ganhadores do prêmio – Festival Brasília de Cinema Brasileiro*, apresento uma lista dos filmes premiados no *Festival Brasília do Cinema Brasileiro* de 2000 a 2019. Elegi esse festival porque é o festival mais longo entre os festivais nacionais, ao mesmo tempo que privilegia o cinema autoral e a instância de legitimação para aqueles que se reconhecem e defendem o cinema de autor, que, por vezes, são também independentes, mas não necessariamente as obras apresentadas são de baixo orçamento (Oliveira, 2014, p. 152). Na lista, é possível perceber a dificuldade, ao longo dos anos, de se conseguir público nas salas de cinemas, ainda que a obra tenha se legitimado em instâncias de reconhecimento como esse festival. Contudo, é preciso pensar a vida dessas obras para além dos festivais que tendem, em muitos casos, a seguir para a exibição de TV por Assinatura.

Tabela 1 – Filmes ganhadores do prêmio – *Festival Brasília de Cinema Brasileiro*

Ano	Filme	Direção	UF	Produtora / Distribuidora	Público (salas de cinema)
2000	Bicho de Sete Cabeças	Laís Bodanzky (1969-, SP)	SP	Buriti Filmes/Dezenove Som E ImagensGullane/Columbia	401.565
2001	Lavoura Arcaica	Luiz Fernando Carvalho (1960-, RJ)	RJ	Luiz Fernando De Carvalho Produções Artísticas/ Videofilmes/ Rio Filme	143.860
2001	Samba Riachão	Jorge Alfredo (s.d., BA)	BA	Truque/ Pandora	1.330
2002	Amarelo Manga	Cláudio Assis (1959-, PE)	PE	Olhos De Cão/ Rio Filme	129.021
2003	Filme de Amor	Julio Bressane (1946-, RJ)	RJ	Grupo Novo De Cinema E Tv/ Riofilme	10.742
2004	Peões	Eduardo Coutinho (1933-2014, SP)	RJ	Videofilmes	17.960
2005	Eu me lembro	Edgard Navarro (1949-, BA)	BA	Truque/ Pandora	15.094
2006	Baixio das Bestas	Cláudio Assis	PE	Parabólica Brasil/ Imovision	48.844
2007	Cleópatra	Julio Bressane	RJ	Filmes Do Rio De Janeiro/ RioFilme	7.241
2008	FilmeFobia	Kiko Goifman (1968-, MG)	SP	Paleo Tv/Plateau Produções/ Polifilmes	5.244
2009	É Proibido Fumar	Anna Muylaert (1964-, SP)	SP	África Filmes/Dezenove Som E Imagens/ Playarte	48.306
2010	O céu sobre os Ombros	Sérgio Borges (s.d., MG)	MG	Orobó Filmes/ Vitrine Filmes	4.008
2011	Hoje	Tata Amaral (1960-, SP)	SP	Tangerina Entretenimento/ H2O Films	7.525
2012	Eles Voltam	Marcelo Lordello (1981-, DF)	PE	Plano 9 Produções/ Trincheira Filmes/ Vitrine Filmes	5.516
	Era uma vez eu, Verônica	Marcelo Gomes (1963-, PE)	PE	Rec Produtores Associados/ Dezenove Som E Imagens/ Imovision	20.956
	Otto	Cao Guimarães (1965-, MG)	MG	Cao Guimarães	Sem Informação
2013	Exilados do Vulcão	Paula Gaitán (1954-, Paris)	RJ	Aruac Produções/Franco Produções E Filmes/ Livre Filmes	1.208
	O Mestre e o Divino	Tiago Campos	PE	Vídeo Nas Aldeias/ Livre Filmes	728
2014	Branco Sai Preto Fica	Adirley Queirós (1970-, GO)	DF	Cinco Da Norte Cine/ Vitrine Filmes	19.130
2015	Big Jato	Cláudio Assis (1959-, PE)	MG	Perdidas Ilusões/ República Pureza Filmes/Canal Brasil/ Arthouse	11.528
2016	A Cidade Onde Envelheço	Marília Rocha (1978-, ?)	MG	Anavilhana/ Vitrine Filmes	9.101
2017	Arábia	Affonso Uchôa (1984-, MG) e João Dumans (s.d.-MG)	MG	Affonso Uchôa/Katásia Filmes/ Embaúba Filmes/Pique-Bandeira Filmes	11.780
2018	Temporada	André Novais de Oliveira (1984-, MG)	MG	Filmes de Plástico / Vitrine Filmes	7.508
2019	A Febre	Maya Da-Rin (1979-, RJ)	RJ	Tamanduá Vermelho/ Enquadramento Produções/ Vitrine Filmes	521 (lançado durante a pandemia)

Elaboração da autora.

É importante notar que boa parte da literatura produzida sobre os festivais nacionais é otimista em apontar a oportunidade de mais uma janela de exibição dos filmes. No entanto, penso se esse não seria mais um lugar de encontro e formação de público. Ou ainda, como reflete Skadi Loist (2020), os festivais são apresentados como uma rede de distribuição alternativa às estruturas de mercado (pelo menos parcialmente), nas quais os filmes podem circular (também globalmente), no entanto, esses circuitos são fechados e mantêm os filmes de festivais presos nesse sistema, sem movimento no mercado, que é negado. Além disso, por serem eventos, possuem orçamento de divulgação para garantia de público (Perason, 2009).

Nesta seção, discuti como os espaços dos festivais surgiram no país na década de 1950 e sua importância para os significados de cinemas brasileiros por meio de espaços de exibição, formação e complementaridade à crítica. Além disso, demonstrei como o número de festivais também aumentou no país nos últimos anos, semelhante à tendência europeia, assim como a relevância da curadoria para as mostras hegemônicas de significados nos anos 2000, a exemplo do *Festival Brasília de Cinema Brasileiro* e da *Mostra de Cinema de Tiradentes* — cuja curadoria se destaca em seu papel de escolha de filmes para mostras e de “revelação” de novos/as realizadores/as. Argumento que esse aumento do número de festivais é parte de um contexto de políticas para a diversidade cultural reunido com maior acesso à tecnologia digital. Por outro lado, é importante também mencionar o maior acesso às políticas de acesso à universidade, pois estudantes também se fazem público desses festivais. Essa discussão será aprofundada no próximo capítulo.

Capítulo 2 | Diversidade cultural e Festivais de Cinema: relações globais e suas inter-relações na construção de cinemas brasileiros

A partir da premissa de que há uma extensão global adquirida pelo padrão moderno de socialidade e de condutas (Farias, 2017) e que há implicações dessa socialidade e condutas na construção do que chamamos de cinema e de cinemas nacionais, analiso neste capítulo como os discursos da *diversidade cultural* se traduzem globalmente em políticas, produtos e serviços mercadológicos e de quais modos os festivais de cinema operacionalizam esses discursos em suas mostras, espaços de mercado, fundos de financiamento e laboratórios.

Para isso, introduzo algumas questões sobre a diversidade cultural num mundo globalizado e suas implicações na circulação de bens e serviços culturais. Depois, reflito sobre como os festivais de cinema europeus operam alguns discursos da diversidade cultural, inclusive no diálogo teórico sobre as definições de cinemas produzidos fora da Europa Ocidental. Por fim, faço algumas considerações sobre as políticas para o audiovisual realizadas no âmbito do estado nacional que reiteram e reificam a centralidade dos festivais de cinema europeus.

Desse modo, a discussão realizada neste capítulo tem o objetivo de descrever como os festivais internacionais de cinema se inter-relacionam com a produção fílmica transnacional e como o estado brasileiro dialoga com esses modos de produção a partir de um pensamento que gera políticas e instituições públicas voltadas ao fomento de produção fílmica que circula nos festivais. Nesse sentido, argumento que os discursos da diversidade cultural em interlocução com os discursos de direitos humanos se imbricam na construção de políticas e mercados para filmes que circulam em festivais nas primeiras duas décadas do século XXI. Contudo, é necessário pensar como o pensamento cinematográfico circunscrito no âmbito dos festivais atualiza dinâmicas eurocêntricas, colocando-se como “centro” de práticas e teorias sobre cinemas.

2.1. Diversidade Cultural: implicações na circulação de bens e produtos culturais

O espaço simbólico comum é parte do fenômeno da globalização, ou seja, da ampliação de bens e serviços destinados a todos os lugares do mundo, por meio da promessa de maior consumo e informação, ainda que como consequências tenhamos maiores desigualdades econômicas, sociais, territoriais e culturais (Santos, 2001). Nesses termos, a globalização de

mercados é intrinsecamente ligada ao desenvolvimento da indústria cultural e tecnológica, conforme debates realizados em correntes de pensamento como os estudos culturais, pós-modernos, descoloniais e pós-coloniais, cujas considerações são fundamentais para compreender processos que repercutem no século XXI. A imbricação entre tecnologias e cultura digital, por exemplo, responde pelos lucros das maiores empresas da economia atual: Alphabet (Google), Microsoft, Apple, Amazon, Meta (Facebook) e Tencent.

Por outro lado, estar numa sociedade globalizada nos coloca num paradoxo, como aponta Renato Ortiz (2015, p. 9-11), as sociedades são cada vez mais próximas, no entanto, o *universal* perde força de convencimento político e filosófico e ressurgem assim questões relacionadas ao relativismo, sendo a *diversidade cultural* uma espécie de totem que concentra significados implícitos nas relações sociais às quais se refere. Desse modo, a diversidade cultural se apresenta a partir de uma polissemia de significados que muitas vezes se excluem. Portanto, para compreender sua expressão e suas ambiguidades, na obra *Universalismo e Diversidade*, Renato Ortiz (2015) argumenta que é necessário delimitar sua expressão e suas ambiguidades desde o contexto em que o termo é utilizado.

O autor pensa a globalização como uma *situação* que favorece a coexistência de um “conjunto diferenciado de unidades sociais”, tais como nações, regiões, tradições, civilizações, que faz com o que o mundo não seja homogêneo, ainda que interconectado por tecnologias de comunicação e integrado a um mercado global (Ortiz, 2015, p. 25). Nessa situação, a nação deixa de ser um espaço privilegiado de valor universal e o diverso, valorizado, transmutando-se em riqueza e patrimônio. Contudo, é importante considerar nas análises sobre a diversidade cultural que as diferenças sejam qualificadas — pois muitas vezes não são equivalentes (grupos indígenas, por exemplo, vivem em situações distintas) — e não essencializadas porque as sociedades são relacionais e as diferenças são produzidas socialmente (*Ibid.*, p. 28-31).

Assim, nas situações de *circulação cultural e do conhecimento*, caso do fenômeno dos festivais internacionais de cinema, não se pode pressupor uma inteireza absoluta da cultura realizada pelo pensamento que deriva do relativismo cultural ao definir uma identidade singular, esquecendo-se que a identidade é uma construção simbólica e, portanto, “não ‘é’ um Ser, mas se ‘constrói como’- processo no qual estão envolvidos agentes em conflito e práticas sociais diversificadas. Ela é uma referência coletiva, mas também algo em disputa, sobretudo no caso das identidades nacionais e étnicas” (*Ibid.*, p. 111-112).

De certo modo, o pensamento de Renato Ortiz sobre a diversidade cultural, ainda que não esteja circunscrito na lógica sistema-mundo, converge com a argumentação de Immanuel Wallerstein (2007) sobre a valorização dos direitos humanos nas sociedades globalizadas. Aqui,

aproximo esses dois “emblemas” — diversidade cultural e direitos humanos — para pensar o modo como os países europeus, especialmente a França, compreendem seu fazer cinematográfico em interlocução com os países “do mundo” a partir da conexão desses dois conceitos.

É importante observar que o debate invocado por Wallerstein (2007, p. 29-61) se situa na história da expansão dos povos e estados europeus pelo mundo, demonstrando como os valores “universais” eurocêntricos de “civilização”, “crescimento”, “desenvolvimento”, “progresso” se disseminaram por meio de “conquista militar, exploração econômica e injustiça em massa” e como intelectuais como Bartolomé de Las Casas (1484-1566) e Juan Gines Sepúlveda (1490-1573) argumentaram a favor ou contra o desenvolvimento da conquista e suas consequências para os ameríndios. O primeiro condena a exploração ameríndia e o segundo argumenta a favor de que os ameríndios eram povos “bárbaros” e, portanto, deveriam ser governados pelos europeus (superiores moralmente), que impediam o mal e as grandes calamidades que os indígenas infligiram, e que esse domínio europeu facilitaria a evangelização. Tal argumento ainda é utilizado nas práticas de intervenção em zonas “não civilizadas” que se dão para o fim das práticas daqueles que violam os valores universais, “defendendo inocentes em meio aos cruéis”. Essa também foi a principal argumentação da “missão colonizadora europeia” no século XIX.

Contudo, a partir da independência das antigas colônias europeias e da participação dos estados-nações independentes e soberanos em fóruns como a Organização das Nações Unidas (ONU), o princípio da não intervenção emergiu como um dos significados de direitos humanos a partir da *Declaração Universal dos Direitos Humanos*, ratificada pelos países-membros no ano de 1948. É daqui também que se cria a possibilidade de multiplicação de organizações não governamentais (ONGs) que passaram a assumir a defesa dos direitos humanos quando os países não fizeram de fato uma ação intergovernamental que refletisse a preocupação com esses direitos. No entanto, é a partir do argumento de defesa dos direitos humanos que, ironicamente, as nações europeias (antigas nações colonizadoras) e os Estados Unidos justificam uma intervenção militar, portanto, é a partir da campanha pelos direitos humanos que se restaura a ênfase no dever de “civilizados” suprimirem a “barbárie” (*Ibid.*). O critério de intervenção não é um universalismo global, mas um universalismo europeu, isto é, “um conjunto de doutrinas e pontos de vista éticos que derivam do contexto europeu e ambicionam ser valores globais” (*Ibid.*, p. 60). Aqui, o autor aponta a necessidade de criarmos esses valores universais globais, uma vez que eles não estão dados; para isso, exige-se uma estrutura igualitária.

A valorização da diversidade cultural e dos direitos humanos pela sociedade global, no entanto, não está dada e há disputas em torno deles, assim, não se pode negar a resistência à globalização na forma de movimentos opostos de fundamentalismos contra a “ocidentalização” ou ainda de movimentos conservadores de países ocidentais (Featherstone, 1994, p. 17), a exemplo do crescimento da extrema-direita nos últimos anos.

Por outro lado, a discussão realizada por Nancy Fraser (2006) [2003] pode nos ajudar a compreender as lutas por justiça social no mundo globalizado a partir de políticas de redistribuição e de reconhecimento cujo objetivo é um mundo que aceite as “diferenças” desde perspectivas étnicas, “raciais”, sexuais e de gênero — o que para a autora implica um distanciamento de políticas de diferença orientadas por políticas de igualdade. Nesse sentido, a autora propõe pensar políticas de redistribuição e de reconhecimento desde as lutas populares por justiça, deixando de lado a origem filosófica, isto é, da redistribuição enquanto proveniente de uma tradição liberal e do reconhecimento de tradições hegelianas da fenomenologia da consciência que pressupõe o reconhecimento como relação recíproca de igualdade em ter subjetividades. No paradigma mais popular da luta, a redistribuição estaria associada à classe enquanto o reconhecimento às “políticas de identidade”. Esses modos de lutar por justiça social também atravessam os significados do cinema no decorrer dos anos.

Para a autora, as políticas de redistribuição estariam centradas no pressuposto da desigualdade econômica enquanto o paradigma do reconhecimento estaria relacionado às injustiças culturais e às lutas por representação, interpretação e comunicação. O remédio para a primeira seria a reestruturação econômica enquanto para a segunda seria a mudança cultural ou simbólica. Nesse sentido, a diversidade cultural seria positiva. Na argumentação da autora, também os coletivos são diferentes entre os paradigmas. O primeiro estaria ligado às coletividades similares de classe social, contudo é necessário reconhecer também a intersecção entre “raça”, classe e gênero. Em relação ao não reconhecimento, há predomínio do estigma. No paradigma de redistribuição, as diferenças se dão pelo paradigma da estrutura social enquanto no reconhecimento se dão por uma hierarquização de valores que se desdobram em injustiças. No primeiro caso, se deve afirmar e valorizar a diferença enquanto no segundo caso se deve elaborar quais os termos da desigualdade de valores que as sociedades contemporâneas elegem para si. Portanto, também as políticas para o audiovisual são perpassadas por esses dois modos de fazer justiça social.

Contudo, por ora, gostaria de me ater a um dos aspectos da construção da ideia de diversidade cultural em consonância com os direitos humanos: o modo como o audiovisual foi objeto de discussão no âmbito de órgãos transnacionais a partir da regulação dos mercados de

bens e serviços simbólicos e como essas discussões repercutem no âmbito do estado-nação. Se um dos produtos das indústrias culturais, o filme, é um bem simbólico e, ao mesmo tempo, um bem econômico, como regular os mercados nacionais e internacionais desses produtos?

Nos anos 1990, as negociações sobre as especificidades desses produtos simbólicos na Organização Mundial do Comércio (OMC) são parte de um debate que tenta dar resposta a essa pergunta. Nele, se desenvolve a ideia de diversidade cultural (relacionada aqui, portanto, a mercados) e se discute como os governos de diferentes países se afirmam nesse jogo a partir de dois argumentos principais: o governo dos EUA e seus aliados enxergavam que bens e serviços simbólicos são produtos como quaisquer outros e o governo francês e aliados argumentavam que esses serviços e produtos eram uma *exceção cultural* e deveriam ser tratados diferentemente de outros produtos e serviços ao representarem a cultura de um povo e serem formadores de subjetividade e identidade, portanto, por possuírem um valor humano. Nesse sentido, Vera Alvaréz (2015) [2006] elenca cinco elementos da tese da exceção cultural, argumentados pelo governo da França no que diz respeito à sua especificidade em relação aos outros produtos audiovisuais:

A tese é composta por cinco elementos: a) reconhecimento da importância da diversidade cultural; b) afirmação da especificidade de bens e serviços culturais em relação a outros bens e serviços; c) reconhecimento das especificidades das políticas nacionais destinadas a garantir o acesso a bens e serviços culturais nacionais; d) esclarecimento do tipo de regulamentação doméstica que os países poderiam adotar para incentivar a diversidade cultural e lingüística e; e) uma definição de como as disciplinas comerciais multilaterais "gerais" se aplicariam ou não a medidas para preservar a diversidade cultural. (Alvaréz, 2015 [2006], p. 93-94)

Como se pode observar, a tese da exceção cultural afirma a importância de reconhecer a diversidade cultural a partir dos direitos humanos de preservação de suas culturas, ao mesmo tempo que protege mercados nacionais e, portanto, os produtos de representação de suas identidades. Como consequência desses debates, a argumentação baseada na ideia de *exceção cultural* foi capaz de retirar da OMC a responsabilidade de elaborar princípios para a regulamentação de produtos e serviços simbólicos, passando a ser tratada no âmbito da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO). Desse modo, o Acordo celebrado em 1994 garantiu a prerrogativa da legislação nacional sobre a cultura e o produto audiovisual, afirmando que bens e serviços culturais são uma exceção em relação às outras mercadorias. Em 2001, por unanimidade, a *Declaração sobre a Diversidade Cultural* foi votada e, em 2005, a *Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais* recebeu 148 votos a favor, dois contra (EUA e Israel) e quatro abstenções

(Austrália, Honduras, Nicarágua e Libéria). Estudos apontam a importância do Brasil para esse resultado (Vieira, 2010; Kauark, 2008; Alvaréz, 2015 [2006]). No âmbito do audiovisual, a convenção estabeleceu o compromisso dos países signatários, como o Brasil, de adotarem políticas de promoção da diversidade da mídia e da televisão por meio de políticas de representação das diferenças; de acesso à produção, distribuição e circulação de conteúdos por meio de redistribuição de recursos entre os diferentes grupos que compõem as identidades nacionais e; de apoio e incentivo a coproduções entre os países e, portanto, criando políticas de apoio mútuo que se estabelecem em diálogos transnacionais. Na *Convenção*, se estabeleceu, portanto, a junção de políticas de diversidade cultural, direitos humanos e mercados de bens e serviços simbólicos que podem ser observadas pelos paradigmas da redistribuição, mas, principalmente, pelo reconhecimento das diferenças.

As distintas argumentações apresentadas respectivamente pelos governos dos EUA e da França demonstram também os diferentes modelos de políticas e mercados desenvolvidos no âmbito da indústria audiovisual e, portanto, do desenvolvimento do cinema. De maneira simplificada, o modelo estadunidense está baseado na regulamentação de mercados e no financiamento privado — lembremos que os EUA sediam os maiores conglomerados de mídia do globo, tais como a *Alphabet Inc*, *Comcast*, *The Walt Disney Company*, *AT e T*, *21 Century FOX* e *Time Warner Inc* — e, portanto, tem interesse em ampliar e manter seus mercados de bens simbólicos em todo o globo.

O modelo francês é conhecido pela proteção de seu mercado interno de bens simbólicos e do serviço público de cultura, portanto, possui políticas de produção e de proteção de seu mercado interno, além de estratégias de distribuição de filmes em outros países a partir de sua rede de equipamentos culturais no mundo. Este país também sedia o *Festival de Cannes* — o festival de maior visibilidade dos chamados “filmes de arte” ou “independentes” —, que tem influência nos circuitos nacionais de produção, distribuição e exibição. Apesar da escala de público menor em comparação com a indústria hollywoodiana, esse é um festival que, junto aos festivais de Berlim, Veneza e os títulos da distribuidora Miramax (ligada à *The Walt Disney Company*), ajuda a entender o mercado dos cinco ou seis filmes que farão sucesso em escala global no âmbito dos filmes fora de Hollywood (Elsaesser, 2005)⁵³.

⁵³ Por outro lado, é importante afirmar que existem mercados de filmes como Nollywood e Bollywood que possuem produção de filmes maior que a indústria hollywoodiana, mas cuja distribuição é considerada nacional ou regional, ainda que o número de espectadores seja expressivo, com as mesmas dificuldades de mensuração que a indústria *mainstream* também tem (Lobato, 2009). Essas indústrias, porém, possuem uma produção específica e não são consideradas um tipo de produto global, como exemplifica Ortiz (1994) ao abordar a indústria de filmes indiana e as necessárias adaptações das novelas brasileiras para se tornarem um produto cultural de exportação global. Nesse caso, é necessário dialogar com uma tradição construída pela indústria cultural ao longo dos anos.

No Brasil, alguns desses modelos de políticas públicas e mercadológicas são reproduzidos no cinema, no entanto, destaca-se o predomínio de políticas voltadas para a produção, sendo que a maior parte das pesquisas aponta as dificuldades de distribuição, como tratado no capítulo anterior. As dificuldades de distribuição, dadas pelo modelo de expansão de mercados de filmes hollywoodianos e europeus, têm como uma de suas consequências a concentração de salas de cinema por *majors* estadunidenses nos territórios de países latino-americanos como o Brasil, principalmente, a partir da década de 1990. Observa-se que a exibição de filmes hollywoodianos representa mais de 80% do total de salas (Gatti, 2005; Simmis, 2008; Autran, 2010; Pozzo, 2015) — ainda que o modelo de negócio de salas de cinema seja afetado pelas novas tecnologias da informação e da comunicação e pelo consumo audiovisual doméstico, o público das salas de cinema aumentou na última década no país para os filmes de Hollywood, como argumentei no capítulo anterior. Por outro lado, é notório que apesar da concentração dos recursos nesse tipo de produção, o que dificulta a realização de políticas de redistribuição, há atravessamentos de políticas de reconhecimento nas obras audiovisuais hollywoodianas que circulam globalmente.

Outra possibilidade de distribuição audiovisual é a televisão. Os canais de TV por assinatura, por exemplo, são os principais compradores de conteúdos audiovisuais brasileiros após a regulamentação da Lei de Cotas da TV por Assinatura realizada em 2011, contudo os canais de TV aberta — por exemplo, o grupo Globo — poderiam ser um importante distribuidor de filmes nacionais⁵⁴ (Bahia, 2012). Em outro sentido, a venda dos direitos de distribuição dos filmes para distribuidores internacionais acarreta, por vezes, a não exibição de um filme nacional em seu próprio território (Rocha, 2017). A cota de tela para o filme nacional é uma das políticas para atenuar a concentração de produções hollywoodianas. Indicada pela *Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais*, é uma forma de regulamentar a distribuição usada no Brasil em diferentes momentos desde a década de 1930 e adotada por países como França e Coreia do Sul para ampliação e manutenção da distribuição dos filmes produzidos nesses países.— A legislação brasileira vigente possui percentual mínimo de exibição em salas de cinema e TV por assinatura e não compreende outras janelas de exibição como a TV aberta e o *Video On Demand* (VOD)⁵⁵.

⁵⁴ Lia Bahia (2012) aponta uma relação “defeituosa” e hierárquica entre os/as produtores/as de cinema e a TV aberta brasileira. De um lado, teríamos os/as realizadores/as de cinema com maior prestígio e, no outro, aqueles/as que fazem TV.

⁵⁵ Lei 12485/2011; Decreto 10.190/2019.

Outra medida, consequente da Convenção, é a política de coprodução internacional de conteúdos audiovisuais. Esse modelo de produção fílmica é usado na Europa desde o pós-guerra, principalmente, em países como França e Itália, como uma opção para minimizar riscos individuais de produção, aumentar o acesso a recursos públicos e possibilitar a expansão dos mercados, ao distribuir o filme nos países coprodutores (Figueiró, 2018, p. 26). Ainda que haja coproduções realizadas no país desde a década de 1950, a exemplo da produção de *Orfeu Negro* (1959), de Marcel Camus, e, dessa maneira, uma série de acordos bilaterais entre o Brasil e países como França, Portugal e Argentina, é nos anos 2000 que o governo brasileiro passa a promover esses acordos na produção fílmica como possibilidade de expansão de mercados brasileiros de filmes e, também, de garantir a participação em festivais de cinema, muitas vezes, única exibição pública da obra.

Como indica a pesquisa de Belisa Figueiró (2018, p. 159), países europeus como a França investem na “descoberta” de realizadores/as que possuem uma cinematografia capaz de ser endereçada para um público internacional de filmes e, assim, ir além das fronteiras do nacional. Nesse sentido, a estratégia de mercado dos distribuidores que coproduzem um filme é ter o direito de distribuição de um filme sem que tenha que comprar direitos, o que lhes permite acessar os possíveis filmes de autor. Portanto, é via discurso da diversidade, do reconhecimento e da necessidade de cooperação entre países que políticas mercadológicas que ampliam a possibilidade de concentração de renda por países europeus são também realizadas, demonstrando a complexidade prática das políticas para o audiovisual.

Os governos, produtoras e distribuidoras que estabelecem acordos de coprodução tendem a justificar essa escolha mercadológica por meio do discurso da diversidade cultural. Um exemplo é o discurso de Manoel Rangel (2009) — presidente da Ancine entre 2006 e 2017 — ao justificar as políticas de apoio às coproduções da Ancine: “coproduzir é construir uma ponte para os mercados nacionais, mas sobretudo para o imaginário dos povos, a trajetória e o desafio das nações [...] é uma forma de pôr em prática a diversidade cultural”⁵⁶. Nesse sentido, segundo dados da Ancine, de 2005 a 2019, 181 filmes brasileiros foram realizados em regime de coprodução internacional⁵⁷, sendo que a maior parte dessas coproduções foi realizada com Portugal, Argentina e França.

⁵⁶ In: Rocha, Flavia 2017, p. 32.

⁵⁷ Para o reconhecimento de uma coprodução pela Ancine, é necessário que haja titularidade dos direitos patrimoniais da obra de, no mínimo, 40% pela produtora brasileira e participação de 2/3 da equipe de artistas e/ou técnicos brasileiros ou residentes no país há mais de três anos. Atualmente, a Ancine possui em vigor acordos de coprodução bilaterais que possuem regras próprias diferentes da anterior com todos os países da América Latina, Argentina, Canadá, Chile, Espanha, França, Índia, Israel, Itália, Portugal, Alemanha, Reino Unido e Venezuela. Com a China, possui um acordo assinado, mas ainda não aprovado pelo Congresso Nacional.

Ainda que as coproduções sejam um caminho para facilitar a produção e a distribuição, elas também são acusadas de produzirem narrativas culturalmente descontextualizadas e destinadas a um público estandardizado (Villazana, 2007, p.177), pois os acordos que regem essas coproduções estabelecem número mínimo de mão de obra de cada país na realização do filme, inclusive de atores e atrizes, o que pode produzir tais descontextualizações, além, é claro, de percentual de uso da língua dos países que representam as empresas produtoras coprodutoras de um filme. Por outro lado, a apresentação da nacionalidade desses filmes em festivais e/ou premiações é permeada de um jogo de interesses mercadológicos para diferenciação de um produto audiovisual (Campo, 2018) e nos apresenta dados de estudo para compreender a ideia de um cinema transnacional como o ibero-americano (Canclini, 2005).

O estudo de Belisa Figueiró (2018) sobre coprodução de cinema do Brasil com a França os identifica como atores fundamentais no estabelecimento de parcerias de coprodução com profissionais e produtoras francesas e brasileiras e para a participação das obras resultantes dessas parcerias em festivais internacionais⁵⁸. Nesse sentido, uma importante peça para o estabelecimento de coproduções é o roteiro, no qual é possível alavancar sua própria implementação através de investimentos de fundos de financiamento, por exemplo. O desenvolvimento dessa peça textual para a realização de filmes é feito, muitas vezes, já em ambientes transnacionais como os laboratórios audiovisuais, implementados, principalmente, nos anos 2000, sobretudo, nos ambientes dos festivais.

Observa-se, paralelamente, a importância dada aos regimes de coprodução nos festivais internacionais de cinema quando se estabelecem espaços de mercado como o *Marché du Film* (1959) no *Festival de Cannes* e o *CineMart*, nos anos 1980, mercado voltado exclusivamente para o desenvolvimento de parcerias de coprodução, no *Festival de Rotterdam*. No caso do *CineMart*, há uma pré-seleção da curadoria do festival que será assessorada para buscar financiadores nos diversos festivais. No *Ventana Sur*, ambiente de mercado do *Festival de Cannes* realizado desde o final da primeira década dos anos 2000 em parceria com o INCAA na cidade de Buenos Aires e voltado para a participação de produtoras de países latino-americanos, a coprodução é amplamente motivada pela possibilidade de acessar fontes de financiamento públicas de países nos quais as empresas coprodutoras são sediadas, além de incentivos fiscais. Esses eventos de mercado são uma espécie de pontos de encontros da

⁵⁸ Essas relações se desdobraram em parcerias de filmes brasileiros e argentinos que contaram com a colaboração direta ou indireta do realizador e da produtora *Videofilmes*, tais como *Aquarius* (2016), de Kleber Mendonça Filho, *Paulina* (2015), de Santiago Mitre, e *Leonera* (2008), de Pablo Trapero, que participaram de mostras competitivas ou paralelas do *Festival de Cannes*.

indústria com a comunidade cinematográfica mundial para fazer contatos e fazer cooperação, tendo a premissa de que a indústria se tornou transnacional e que os projetos individuais podem ser unidos a uma rede maior (de Valck, 2007).

Nesta seção, introduzi a ideia de exceção cultural, um dos argumentos fundamentais para a construção da *Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade de Expressões Culturais* e suas imbricações entre diversidade cultural, direitos humanos e mercados. Desse modo, tentei levar em consideração questões mercadológicas para um dos usos do termo nos debates que envolvem audiovisual, o caso das coproduções internacionais. Na próxima seção, descrevo como as políticas de coprodução entre empresas de diferentes países são fomentadas por meio de fundos de financiamento e de laboratórios audiovisuais realizados no âmbito dos festivais internacionais de cinema europeus, tentando pensar como essas práticas levantam questões que têm como consequência discussões práticas e teóricas sobre cinema.

2.2. Festivais internacionais de cinema europeus: práticas e teorias sobre cinema

Nesta seção, discuto como os festivais de cinema realizados na Europa, ao se colocarem como um espaço de exibição de filmes de “todo o mundo”, se relacionam com questões levantadas na área cinematográfica sobre definições de cinema. Assim, a afirmação positiva do *encontro com o novo* e da *descoberta* de realizadores/as e filmografias é atravessada pelas práticas e reflexões que geram as discussões teóricas sobre o *terceiro cinema*, *cinemas do mundo* e *cinemas transnacionais*, isto é, como os cinemas produzidos nos países do “terceiro mundo” (década de 1970 a 1980) e “países em desenvolvimento” (desde a década de 1990) são apresentados e exibidos nos festivais europeus⁵⁹. Por fim, faço algumas considerações sobre como os fundos de financiamento ao audiovisual surgiram para apoiar a filmografia desses países em consonância com algumas ideias de *diversidade cultural* e de *direitos humanos*.

Ainda que a literatura sobre os festivais eleja o *Festival de Cinema de Veneza* como o primeiro festival, criado nos anos 1930 (aliado a ideais fascistas naquele momento), é após a década de 1950 que os festivais se estabelecem como agentes determinantes para os significados dos cinemas. No desenvolvimento histórico desses significados, o *Festival de Cannes* soube estabelecer, nos primeiros anos, uma atmosfera em torno da construção de sua identidade/marca de um ideal de cinema humanista e pacifista ao articular sua história — o festival teve sua

⁵⁹ A tese de Minerva Campo (2016, p. 65-116) também discute sobre *centro e periferia* no cinema e as implicações desse debate na nomeação dos cinemas realizados fora da Europa Ocidental.

primeira edição cancelada no ano de 1939⁶⁰ após a invasão alemã da Polônia em primeiro de setembro daquele ano e voltou a ocorrer após a *II Guerra Mundial* no ano de 1946 — ao modo como enfatizou a importância do “espírito de colaboração” em seus primeiros regulamentos para a escolha de exibição de filmes (Ostrowska, 2016).

Esses filmes eram indicados pelos governos nacionais⁶¹, isto é, muitas vezes, os organizadores recebiam a cópia do filme dias antes de sua exibição e o foco era a qualidade técnica da cópia do filme, sem envolvimento curatorial significativo, pois os processos de mobilidade dessas cópias não possibilitavam uma curadoria prévia. Os organizadores do *Festival de Cannes* e o Ministério das Relações Exteriores da França se concentravam, portanto, em garantir que nenhum país participante se sentisse “ofendido” com as histórias contadas nos filmes, isso fez com que houvesse frequentemente protestos que tinham como consequência a retirada de filmes na exibição principal do festival (*Ibid.*). Por outro lado, é necessário notar que há diferenças no tratamento dado às nações nas apresentações públicas dos filmes.

Nos anos 1960, há uma série de exibições de filmes paralelas à mostra principal após a criação do *Marché du Film*, em 1959, cujo objetivo era estabelecer um ambiente de vendas de conteúdos audiovisuais entre produtoras e distribuidoras. Nesse caso, não havia restrição diplomática ou política para que filmes fossem exibidos e essa atmosfera, de onde derivaram as mostras paralelas *Semana da Crítica* e *Quinzena dos Realizadores*, fez com que houvesse uma sensação de que havia um “cinema novo” no “mundo”, como abordo no último capítulo desta pesquisa. Outros festivais também criam mostras paralelas para agregar esses “novos” filmes, momento em que a curadoria e a programação se tornam fundamentais para os festivais (Valck, 2006).

Há também a criação de festivais internacionais de cinema voltados, principalmente, para exibição e discussão desses novos cinemas, caso do *Festival Internacional de Cinema de Pesaro*, criado em 1964, cujo enfoque da programação, em seus primeiros anos, era o debate sobre os principais problemas de produção, circulação e difusão dos “novos” cinemas nacionais. Destaco aqui a importância da participação de realizadores como Glauber Rocha, representante do *Cinema Novo*, e do argentino Fernando Solanas, importantes realizadores para a construção de um tipo de cinema latino-americano.

⁶⁰ O Festival de Cannes estava previsto para ocorrer em setembro de 1939, mas foi cancelado de forma abrupta no dia 2 de setembro após a exibição do filme de abertura *O Corcunda de Notre Dame* (1939), de William Dieterle.

⁶¹ Somente países com os quais a França mantinha relações diplomáticas poderiam participar, portanto, Japão e Alemanha não participaram das primeiras edições do festival.

Esses “novos cinemas” eram realizados por jovens “politizados e inconformistas” que criticavam estruturas sociais e econômicas e se contrapunham às temáticas e normas narrativas dos filmes realizados após a Segunda Guerra Mundial, pautando a “diversidade cultural e o interesse pela diferença”, cuja estética fílmica necessitava se envolver com a realidade e sua temática abordava grupos marginalizados e, por vezes, conflitos coloniais (Ostrowska, 2016). Portanto, esses movimentos cinematográficos que surgiram nas décadas de 1960/1970 são um nó importante para a compreensão das definições de cinemas nos festivais devido as suas inter-relações com questões que envolvem o nacional e o internacional.

Observa-se, portanto, que os movimentos cinematográficos desse período são atravessados pelas ideias de descolonização. É nesse momento que as antigas colônias europeias no continente africano se tornam independentes e, portanto, estados nacionais. A nação, nesse caso, unificava e “universalizava” a luta contra o colonizador europeu. O cinema latino-americano (categoria operacional) que circula em festivais europeus nas décadas de 1960 e 1970 junto aos cinemas produzidos na Ásia e África são denominados, por alguns teóricos, de Terceiro Cinema em alusão ao manifesto *Hacia el Tercer Cine* (1969), de Fernando Solanas e Octavio Getino. Esses cineastas discutem no manifesto a ideia de um *primeiro cinema*, relacionado ao ponto de vista dominante, comercial (inclusive do país de origem) e também hollywoodiano, um *segundo cinema*, relacionado ao *cinema de autor* e, por último, um *terceiro cinema* cujas histórias deveriam trazer a possibilidade de libertação do sistema capitalista e colonizador, portanto, revolucionário.

Outros manifestos também foram apresentados no período, principalmente, em ambientes internacionais como festivais, tais como *Estética da Fome* (1965), de Glauber Rocha, e *Por un cine imperfecto* (1969), de Julio Garcia Espinosa. Apesar das definições de cinema propostas nesses manifestos dialogarem com movimentos europeus como o *Neorrealismo Italiano* e a *Nouvelle Vague* francesa, “valorizam um cinema alternativo, independente e anti-imperialista mais preocupado com provocação e militância do que com a expressão autoral ou com a satisfação do público consumidor” (Shohat e Stam, 2006 [1994], p. 356). É importante notar que o *Terceiro Cinema* está em diálogo com uma produção internacional, ainda que a produção fílmica seja de cunho nacional.

A narrativa fílmica aqui se utiliza da figura de linguagem da *alegoria* para representar também um discurso de revolução nacionalista. O baixo orçamento dessas produções também é uma de suas características, o que, em certo sentido, atravessa a maior parte das produções fílmicas desenvolvidas nos países dos continentes africano, asiático e latino-americano ao longo dos anos e nas quais as políticas de redistribuição de recursos podem ser respostas por lutas de

justiça social. Contudo, é necessário levar em consideração que muitas políticas públicas de apoio à produção, inclusive, de instituições como o INC e a Embrafilme — ainda que criadas durante o governo de ditadura civil-militar e como consequência de lutas políticas internas —, serão responsáveis por financiar o cinema de cunho político, como o do movimento *Cinema Novo*, o que também complexifica o caráter “revolucionário” e de reconhecimento dessa filmografia.

A posição cinematográfica do *Terceiro Cinema* foi criticada, principalmente, pela universalização dos problemas do estado-nação a partir de um olhar masculino e branco, não dando conta de “várias camadas que constituem as identidades dissonantes dos sujeitos diaspóricos ou pós-coloniais” (Shohat e Stam, 2006 [1994], p. 404) e fomentando, principalmente, as lutas por justiça social relacionadas aos problemas de redistribuição, ainda que a própria redistribuição dos recursos de financiamento das obras não seja colocada em questão. Nesse sentido, é preciso observar que são as lutas por justiça social do reconhecimento que pautam políticas de redistribuição orçamentárias, já nos anos 2000, sobre a necessidade “de dar voz” a grupos “minoritários” para que eles possam “falar por si mesmos” inspirada na discussão feita por GayatriSpivak (2010) [1985] na década de 1980. Além disso, durante a década de 1980 e 1990, há um declínio “das esperanças revolucionárias utópicas” que leva a um novo tipo de possibilidades políticas e culturais e, nesse sentido, “a linguagem da ‘revolução’ foi em grande parte substituída pelos idiomas da ‘resistência’, o que indica uma crise das narrativas totalizantes e uma mudança das visões dos projetos emancipatórios” (*Ibid.*, p. 438). Isto é, as lutas políticas que derivavam do pensamento de construção de uma nação ou da justiça social por modos redistributivos foram pulverizadas em “lutas por reconhecimento” (Fraser, 2006 [2003], p. 17).

Veja que a posição de Ella Shohat e Robert Stam se liga a outros elementos do contexto mundial de produção fílmica da década de 1980, como o desmantelamento de estruturas institucionais nacionais em todo o mundo (a Embrafilme é um exemplo brasileiro) e o reordenamento das políticas audiovisuais em consonância com políticas neoliberais de diminuição do poder estatal. Nesse período, são criados os primeiros fundos internacionais de fomento ligados aos festivais e, também, há um rearranjo do fomento menos vinculado ao aparato oficial e orientado para a coprodução com o horizonte de expectativas de uma maior possibilidade de internacionalização (Albano, 2012). No Brasil, será criada a Lei do Audiovisual, como aponto na última seção.

Os fundos de países europeus de financiamento a filmes se voltam, primeiro, para o público de realizadores/as nacionais dos países europeus e, depois, para cineastas de países da

África, América Latina e Ásia. O modelo de financiamento desses fundos é inspirado no modelo soviético, isto é, o Estado subsidia uma produção experimental e de estreantes. Essa produção de filmes vai circular nos festivais e passará a ter uma segmentação dentro da indústria cinematográfica, os *filmes de arte* e/ou *filmes independentes*, que será explorada, por exemplo, por uma das empresas ligadas à Disney Co, a Miramax, empresa que distribuiu o filme *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles. Destaco a criação do *Fonds Sud Cinema* do governo francês em 1984; do *Fundo Hubert Bals* (FHB), ligado ao *Festival de Rotterdam*, em 1988; do *Euroimages* em 1989; do programa *Media* em 1987, anexado ao programa *Creative Europe* em 2014; e o Fundo Cinemas do Mundo (*World Cinemas Fund*) em 2004, ligado ao *Festival de Berlim*.

Quando se institucionaliza uma prática de financiamento de países europeus a uma filmografia de “outros” países, as definições de cinema também se atualizam. Se o Terceiro Cinema aglutinou uma série de definições sobre cinema concebidas por realizadores da América Latina, os fundos europeus e, também, os festivais denominam os filmes realizados fora da Europa Ocidental e dos Estados Unidos de *world cinema* ou *cinemas do mundo*, da mesma maneira como se denominou a música produzida fora da Europa Ocidental de *world music*⁶². Nesse sentido, essa definição seria endereçada a todo filme que não fosse produzido por Hollywood (Andrew, 2006), o que reflete também no modo como se faz teoria no cinema, em oposição a um centro que seria o cinema hollywoodiano, reforçando a divisão binária do mundo, incluindo a teoria do Terceiro Cinema (Nagib, 2006). Contudo, Lucia Nagib (2006) aponta a importância de pensar o *world cinema* em circulação, como um processo global, complexificando, portanto, as relações de produção e de representação dessas obras filmicas. Ainda que as discussões sobre o conceito de um *world cinema* sejam polissêmicas, o que me interessa na pesquisa é delimitar o lugar dessa denominação que se apresenta nos nomes dos fundos alemão, holandês e francês destinados a apoiar a filmografia de “outros países” que estão conectados ao modo como os festivais apresentam os filmes em suas mostras, “cinemas do mundo”.

Por outro lado, observa-se que os filmes realizados nos países da África, América Latina e Ásia têm mercados nacionais e internacionais limitados de salas de cinema, como discuti sobre o caso brasileiro no primeiro capítulo. É, principalmente, dessa produção que se alimenta um dos discursos nos quais se baseiam os festivais internacionais de cinema no continente europeu, que é o de promover *outros* cinemas. Portanto, nos festivais não caberia a apreciação

⁶² Ver, por exemplo, a discussão realizada por Michel Nicolau Netto (2012) na pesquisa *O discurso da diversidade: a definição da diferença a partir da World Music*.

de filmes de Hollywood, apesar de estarem presentes nas mostras principais nas sessões de abertura ou de encerramento, porém, fora de competição.

No documento *European Arts Festivals: Strengthening cultural diversity*, editado pela União Europeia, Sassatelli e Delanty (2011) afirmam num artigo que os festivais realizados em cidades europeias são espaços de “encontro com o novo” e, também, com o interdisciplinar e o intercultural, reforçando seu caráter cosmopolita. Nesse ponto de vista, os festivais aglutinam elementos diversos, até mesmo contraditórios, numa programação que contempla várias atividades concomitantemente realizadas numa temporalidade (uma ou duas semanas) inserida nessa “unidade”, o espaço do festival. Portanto, a solução estética do festival é a constituição diversa de seus eventos, ações e públicos com possibilidade de abertura, inovação, hibridismo e mudanças, não derivados de uma identidade ou especificidade cultural (*Ibid.*). A experiência de ir a um festival seria, para os autores, marcada pelo desejo de aprender sobre o *outro* e refletir sobre os problemas políticos contemporâneos, dando o exemplo de atividades voltadas para o fortalecimento da produção de e sobre mulheres nos festivais.

O documento traz a afirmação de que os festivais facilitam encontros transnacionais e construção de comunidades entre os diferentes que têm em comum os conteúdos temáticos de uma mostra ou evento, argumentando que os festivais são europeus por estarem localizados na Europa, porém, enfatizando a diversidade de conhecimento, direitos humanos, democracia e o espírito cosmopolita de abertura internacional desses eventos. Portanto, o documento afirma a diversidade cultural como abertura para o “novo” e para a outreidade, ou seja, um valor a ser afirmado nesses espaços. Ao mesmo tempo, me ajuda a pensar como esse modo de conceituar os festivais se desdobra em questões importantes para os significados de cinema que tendem a não ser “nacionais” nesses espaços e, sim, “de mulheres”, “negros”, “indígenas” e “periféricos” — pluralizando os centros, pois em cada uma dessas categorias também existem desigualdades.

Voltando à argumentação sobre os espaços de financiamento ligados aos festivais de cinema realizados na Europa, observa-se a importância da ação de “descobrir” os/as realizadores/as de países “em desenvolvimento”, sendo fundamental a curadoria. Os fundos de financiamento encurtam o caminho da “descoberta” a partir da curadoria realizada desde o roteiro e desenvolvimento do projeto. Um exemplo é a afirmação de Vincenzo Bugno (diretor do *Fundo Cinemas do Mundo (FCM)*⁶³, ligado ao *Festival de Berlim*) sobre o papel da curadoria de projetos filmicos pelos fundos internacionais de fomento, antes mesmo de se tornarem filmes:

⁶³ O *World Cinema Fund* foi criado no ano de 2004 para o financiamento a projetos de países dos continentes africano, asiático e latino-americano e, também, do Leste Europeu.

Nós temos uma clara atitude de financiamento e também nos sentimos como curadores de projetos antes que eles tomem forma e se tornem filmes reais. Financiar projetos contemporâneos fora do *mainstream*, produzidos por empresas locais, apoiados por coprodutores internacionais apaixonados e ligados a narrativas regionais que desenvolvam conteúdos intensos e críticos, questões sócio-políticas globais e uma linguagem cinematográfica inovadora [é um dos objetivos do Fundo Cinemas do Mundo]. (Bugno, 2020, *tradução da autora*)⁶⁴

A complexidade que se coloca aqui é a formatação de projetos e roteiros, desde o início das ideias, destinados aos festivais internacionais de cinema no continente europeu, tornando-se um ciclo de produção fílmica que alimenta os espaços de exibição dos festivais. Isto é, os próprios festivais financiam o que circula em suas mostras. Ainda que o diretor do FCM, por exemplo, afirme que ter apoio desse fundo não é garantia que uma obra fílmica será exibida nas mostras do *Festival de Berlim*, há uma certa correspondência entre ser financiado e ser exibido nas mostras de experimentação artística, mesmo de outros festivais europeus, como discuto nos capítulos 3 e 4.

As produções brasileiras de longa-metragem de ficção apoiadas pelo *Fundo Cinemas no Mundo* em diferentes fases do projeto no período de 2004 a 2019 foram: *O homem que copiava* (2003), de Jorge Furtado (distribuição); *O Céu de Suely* (2006), de Karim Aïnouz; *Girimunho* (2011), de Helvécio Marins Jr. e Clarissa Campolina; *A cidade onde envelheço* (2016), de Marília Rocha; *Pendular* (2017), de Julia Murat; *Querência* (2019), de Helvécio Marins Jr; *Divino Amor* (2019), de Gabriel Mascaro; *A Febre* (2019), de Maya Da-Rin; *Cidade Campo* (em desenvolvimento), de Juliana Rojas; e *Corte Real* (em desenvolvimento), de Julia De Simone. Todos os filmes finalizados circularam por mostras de festivais internacionais de cinema realizados no continente europeu.

É importante observar que no documento que trata de um relatório de resultados de financiamento do *Fundo Cinemas do Mundo* do *Festival de Berlim* é destacada a importância do apoio a produções de países que não têm histórico de produção cinematográfica, como o Sudão (FCM, 2020). No entanto, seria também relevante o apoio a países como o Brasil, que têm instituições de apoio ao cinema, mas que a cooperação e coprodução são relevantes num

⁶⁴ We have a clear funding attitude and we also feel like curators of projects before they take shape and become real films. Funding ground-breaking projects operating outside of the mainstream produced by local companies, supported by passionate international co-producers and linked to regional narratives which develop intense and critical content, social-political global issues and an innovative cinematic language.

cenário de “primitivismo político⁶⁵ e de fundamentalismo religioso”⁶⁶ em que esse investimento nacional seria descontinuado por políticas de governo de extrema-direita.

O modo como esses fundos intermedeiam as coproduções e os circuitos de exibição em festivais lança questões sobre o pensamento de um cinema transnacional na prática de produção e circulação fílmica de um filme voltado para festivais de cinema. Daqui deriva tanto um modelo de produção de cooperação de financiamentos e membros de equipes de diferentes países, o que leva a se discutir a existência de *cinemas internacionais*, *cinemas transnacionais*, *world cinema*, quanto um tipo de filme moldado por essa cooperação, que é um *filme de festival*. A caracterização de um *filme de festival* se dá pela relevância temática, da autoria de um/a determinado/a realizador/a ou da nacionalidade do filme e também do ritmo lento e descritivo ao abordar problemas da cultura global (conflitos étnicos e inquietudes ecológicas), portanto, os filmes exibidos nos festivais fazem parte de reivindicações de justiça social e são porta-vozes de uma cidadania global (Elsaesser, 2015, p. 191). A consequência disso é que os festivais de cinema se tornam núcleo do cinema transnacional, advertindo a missão cívica do filme de festival. Esse modo de pensar o cinema também colocaria em questão a ideia do/a autor/a como um artista autônomo porque, além de sua visão pessoal, estaria imerso num campo de forças mais complexo e conflitivo que exige um posicionamento sobre assuntos cuja problemática é global (*Ibidem.*).

A provocação de Thomas Elsaesser (2015), por outro lado, me leva a considerar quais tipos de autoria se colocam como relevantes num mundo globalizado e num espaço que tem pretensões de se fazer uma espécie de arena cidadã global. Por um lado, a autoria de cineastas europeus e hollywoodianos não é colocada em questão, por outro lado, a partir dos dados dos financiamentos dos fundos de financiamento ao cinema do *Fundo Cinemas do Mundo* e do *Fundo Hubert Bals*, por exemplo, é possível notar que apesar de se constituírem a partir de uma diversidade de temáticas de roteiro, não necessariamente se convertem numa diversidade de grupos considerados aptos a “falar” sobre si, ainda que essa questão seja colocada em debates realizados nos ambientes de mercado dos quais participei durante a pesquisa. Além disso, observa-se que, ainda que esses dois fundos financiem os primeiros filmes de realizadores/as

⁶⁵ Destaco a palavra primitivo aqui, que, apesar de sua conotação de histórico eurocêntrico, é reafirmada num documento para financiamento de projetos de filmes de realizadores/as não europeus.

⁶⁶ O texto diz: “Furthermore, besides artistic relevance and the WCF’s fruitful role in developing important cooperation and co-production networks, it makes sense more than ever, considering the world seems to be still tending towards ignorance, political primitivism and religious fundamentalism. With this in mind, we also support production in countries with an important film tradition but where filmmakers, due to the political climate, are faced with a precarious and dangerous situation, such as Brazil. Such a joy then, that the remarkable *The Fever*, Brazilian director Maya Da-Rin’s debut feature, is enjoying such strong international success, after its start in Cannes last May.”

não europeus, realizadores/as brasileiros/as que conseguem recursos possuem reputação no âmbito nacional e são de certo modo estabelecidos no país, como discuto no próximo capítulo.

É importante ressaltar que o significado de cidadania global colocada por Thomas Elsaesser converge para significados de diversidade cultural que os fundos de financiamento tentam estabelecer nos últimos anos ao se aproximarem da problemática dos direitos humanos e suas interlocuções com problemas globais nos discursos e na articulação da cooperação entre realizadores/as de diferentes países. Por outro lado, há interesses desses fundos que são mercadológicos, sublinhados na possibilidade de garantir os direitos de distribuição de um filme no território de seu país desde o início da ideia. Portanto, se por um lado há a necessidade de se afirmar como financiadores de filmes sobre “resistência” e de realizar uma espécie de justiça social por políticas de reconhecimento, por outro lado, os modos como se constituem os financiamentos preveem considerações mercadológicas. Veja, por exemplo, como o *Fundo Cinema do Mundo* se coloca nessa questão:

O fundo se coloca como um apoiador da diversidade cultural, nesse caso. Durante anos, desempenhamos um papel significativo no estabelecimento de uma nova geografia do cinema culturalmente diverso. Tendo em conta que o FCM é uma instituição europeia de financiamento vocacionada para regiões que lidam maioritariamente com a complexidade de um patrimônio colonial e pós-colonial, mantemo-nos atentos ao contexto cultural/histórico local, otimizando e atualizando continuamente os nossos conhecimentos, sem esquecer a história cinematográfica dessas regiões e países. (Bugno, 2020. tradução da autora)⁶⁷

No caso da França, o *Fonds Sud Cinéma*, criado pelo *Centre national du cinéma et l'image animée* (CNC) e o *Institut Français*, em 1984, tem como objetivo apoiar as filmografias de países dos continentes africano, asiático e latino-americano. No ano de 2012, o governo francês reformulou a política do fundo para também apoiar a filmografia do Leste Europeu, o que teve como uma de suas consequências a renomeação do fundo para *L'Aide aux Cinémas du Monde*. São exemplo de filmes que receberam apoio do fundo francês no período de 2000 a 2019: *Madame Satã* (2002), de Karim Ainouz; *Os narradores de Javé* (2003), de Eliane Caffé; *Quase Dois Irmãos* (2004), de Lúcia Murat; *Dia de Festa* (2006), de Toni Venturi; *Mutum* (2007), de Sandra Kogut; *Querô* (2007), de Carlos Cortez; *Maré, nossa história de amor* (2007), de Lúcia Murat; *Os famosos e os duendes da morte* (2009), de Esmir Filho; *Campo Grande*

⁶⁷ lying element of the WCF's identity. For years, we have played a significant role in establishing a new geography of culturally diverse cinema. Bearing in mind that the WCF is an European funding institution focussed on regions mostly dealing with the complexity of a colonial and post-colonial heritage, we remain aware of the local cultural / historical context, continually optimising and updating our knowledge, whilst not forgetting the film history of these regions and countries.

(2016), de Sandra Kogut; *As boas maneiras* (2018), de Juliana Rojas e Marco Dutra; *Peso da Massa, Leveza do Pão (Pendular)*, de Julia Murat. Veja que a maior parte desses filmes faz parte das seleções de diferentes mostras dos festivais de Berlim, Cannes, Veneza e Rotterdam, como demonstrarei nos próximos dois capítulos.

Já o *Fundo Hubert Bals* (FHB)⁶⁸ foi criado no ano de 1988, em homenagem ao programador do *Festival Internacional de Cinema de Rotterdam* (IFFR), Hubert Bals. O objetivo do fundo é estimular cineastas de “países em desenvolvimento” e apoiar a realização de filmes independentes, de ficção e com temáticas “urgentes”, isto é, que tenham como temática algum problema global, conforme discussão realizada por Thomas Esaelsser (2015). O FHB oferece um auxílio pequeno, a maior parte dos projetos recebe cerca de 10 mil euros para *roteiro e desenvolvimento do projeto, produção ou pós-produção*.

No entanto, diferentemente dos fundos apresentados anteriormente, ter o apoio desse fundo garante exibição em uma das mostras do IFFR e amplia a possibilidade de estreias em mostras de festivais como Cannes, Berlim e Veneza. Ou seja, ser financiado pelo fundo dá visibilidade e uma espécie de selo de qualidade para filmes de festivais que possivelmente são selecionados nas mostras de festivais internacionais. Como disse anteriormente, o raciocínio é um tanto circular: financia-se o filme, o filme circula pelos festivais da “List-A” da associação dos festivais e o/a cineasta ganha reconhecimento para seguir suas carreiras e conseguir novos financiamentos para realização de filmes voltados para esse público. O FHB é, desse modo, um mediador entre artistas de “países em desenvolvimento”, financiadores e festivais “em todo o mundo” para articulação de coproduções entre países.

As tabelas 2 e 3 demonstram os projetos de filmes brasileiros que receberam recursos para “roteiro e desenvolvimento de projeto” e “pós-produção” do *Fundo Hubert Bals*, excluídos os projetos de documentário. Não vou me alongar sobre a história de cada filme que está listado nas duas tabelas, o que me importa destacar é que os filmes listados, por exemplo, foram exibidos nas mostras dedicadas ao *Fundo Hubert Bals* no IFFR, caso de *As Três Marias* (2003), de Aluizio Abranches, exibido juntamente a *Madame Satã* (2003), de Karim Aïnouz, que recebeu recursos em 1998 para roteiro e desenvolvimento de projeto; *Nina* (2003), de Heitor Dhalia. Outros filmes, além de serem exibidos no *Festival de Rotterdam*, passaram por mostras de outros festivais, caso de *Mutum* (2007), de Sandra Kogut, *A Alegria* (2010), de Helvécio Marins Jr. e Clarissa Campolina, na primeira década que participaram de mostras do *Festival*

⁶⁸ Minerva Campos (2016) demonstra a estratégia de legitimação do cinema latino-americano em âmbito internacional a partir da discussão do caso dos filmes financiados pelo Fundo Hubert Bals.

de Cannes. Além disso, muitos desses filmes conseguem dois financiamentos do mesmo fundo de desenvolvimento do roteiro e de pós-produção.

Tabela 2 – Projetos brasileiros selecionados pelo FHB (2000 a 2009)

Ano	Filme	Direção	Produtora	Tipo de Apoio
2000	<i>As Três Marias</i> (2002)	Aluizio Abranches (1961-, RJ)	Hare Filmes (RJ)	Roteiro e desenvolvimento de projeto
2001	<i>Nina</i> (2004)	Heitor Dhalia (1970-, PE)	Gullane (SP)	Roteiro e desenvolvimento de projeto
	<i>Quanto vale ou é por quilo?</i> (2005)	Sergio Bianchi (1945-, PR)	Agravo Produções Cinematográficas (SP)/ Quanta	Roteiro e desenvolvimento de projeto
2002	<i>Sudoeste</i> (2012)	Eduardo Nunes (1969-, RJ)	Tropicalstorm Entertainment (RJ)	Desenvolvimento de roteiro
	<i>Zé</i>	Rafael Conde (1962-, MG)		Desenvolvimento de roteiro
2003	<i>Não por Acaso</i> (2007)	Philippe Barcinski (1972-, RJ)	O2 Filmes (RJ)	Roteiro e desenvolvimento de projeto
	<i>A Festa da Menina Morta</i> (2008)	Matheus Nachtergaele (1968-, SP)	Bananeira Filmes (RJ)	Roteiro e desenvolvimento de projeto
	<i>Fim da Linha</i> (2009)	Gustavo Steinberg (1973-, SP)	Bits Filmes (SP)	Roteiro e desenvolvimento de projeto
	<i>Mutum</i> (2007)	Sandra Kogut (1965-, RJ)	Tambellini Filmes (RJ)	Roteiro e desenvolvimento de projeto
2004	<i>Nina</i> (2004)	Heitor Dhalia (1970-, PE)	Gullane (SP)	Pós-Produção
	<i>Cinema, Aspirinas e Urubus</i> (2005)	Marcelo Gomes (1963-, PE)	Rec Produtores Associados (PE)	Pós-Produção
2005	<i>Antonia</i> (2006)	Tata Amaral (1960-, SP)	Coração da Selva (SP)	Pós-Produção
2006	<i>A Casa de Alice</i> (2007)	Chico Teixeira (1958-2019, SP)	Superfilmes (SP)	Pós-Produção
	<i>Deserto Feliz</i> (2007)	Paulo Caldas (1964-, PB)	Camará Produções (PE)	Pós-Produção
	<i>Nós Outros</i>	Marina Dias Weis (1978-, SP)		Roteiro e desenvolvimento de projeto
2007	<i>Fim da Linha</i> (2009)	Gustavo Steinberg	Bits Filmes (SP)	Pós-Produção
	<i>Tatuagem</i> (2013)	Hilton Lacerda (1965-, PE)	Rec Produtores Associados (PE)	Roteiro e desenvolvimento de projeto
	<i>A Festa da Menina Morta</i> (2008)	Matheus Nachtergaele (1968-, SP)	Bananeira Filmes (RJ)	Pós-Produção
2008	<i>Entre Vales</i> (2012)	Philippe Barcinski (1972-, RJ)	Degrau Filmes (SP)	Roteiro e desenvolvimento de projeto
	<i>Girimunho</i> (2011)	Helvécio Marins Jr (1973-, MG) e Clarissa Campolina (1979-, DF)	Anavilhana (MG)	Roteiro e desenvolvimento de projeto

Elaboração da autora.

Tabela 3 – Projetos brasileiros selecionados pelo FHB (2010 a 2019)

Ano	Filme	Direção	Produtora	Tipo de Apoio
2010	<i>A Alegria</i> (2010)	Felipe Bragança (1980-, RJ) e Marina Meliande (1980-, RJ)	Duas Mariola Filmes (RJ)	Pós-Produção
	<i>Boi Neon</i> (2015)	Gabriel Mascaro (1983, PE)	Desvia (PE)	Roteiro e desenvolvimento de projeto
	<i>Não devore meu coração</i> (2017)	Felipe Bragança (1980-, RJ)	Duas Mariola Filmes (RJ)	Roteiro e desenvolvimento de projeto
2011	<i>Girimunho</i> (2011)	Helvécio Marins Jr. (1973-, MG) e Clarissa Campolina (1979-, DF)	Anavilhana (MG)	Pós-Produção
	<i>Deslembro</i> (2019)	Flávia Castro (1965-, RS)	Videofilmes (RJ)	Roteiro e desenvolvimento de projeto
	<i>O som ao redor</i> (2012)	Kleber Mendonça Filho (1968-, PE)	Cinemascópio (PE)	Pós-Produção
2012	<i>A mulher do homem que come raio laser</i>	Helvécio Marins Jr. (1973-, MG)		Desenvolvimento de roteiro
	<i>A morte feliz</i>	Eduardo Nunes (1969-, RJ)		Roteiro e desenvolvimento de projeto
	<i>Elon Não Acredita na Morte</i> (2016)	Ricardo Alves Jr. (1982-, MG)	Entre Filmes (MG)	Roteiro e desenvolvimento de projeto
2013	<i>O Uivo da Gaita</i> (2013)	Bruno Safadi (1980-, RJ)	Daza Filmes (RJ)	Pós-Produção
	<i>Mormaço</i> (2018)	Marina Meliande (1980-, RJ)	Duas Martiolas Filmes (RJ)	Roteiro e desenvolvimento de projeto
	<i>Pendular</i> (2017)	Julia Murat (1979-, RJ)	Esquina Filmes (RJ)	Roteiro e desenvolvimento de projeto
2014	<i>O Centro da Terra</i>	Gabriel Mascaro (1983, PE)	Desvia (PE)	Roteiro e Desenvolvimento de projeto
	<i>Corte Real</i>	Julia De Simone (1982-, RJ)	Mirtada Filmes (RJ)	Roteiro e Desenvolvimento de projeto
	<i>Tinta Bruta</i> (2018)	Marcio Reolon (1984-, RS) e Felipe Matzembacher (1988-, RS)	Besouro Filmes (RS)	Roteiro e Desenvolvimento de projeto
2015	<i>Era o Hotel Cambridge</i> (2016)	Eliane Caffê (1961-, SP)	Aurora Filmes (RJ)	Pós-Produção
	<i>A Febre</i> (2019)	Maya Da-Rin (1979-, RJ)	Tamanduá Vermelho (RJ)	Roteiro e Desenvolvimento de projeto
	<i>Sem Seu Sangue</i> (2019)	Alice Furtado (1987-, RJ)	Estúdio Giz (RJ)	Roteiro e Desenvolvimento de projeto
2017	<i>A professora de francês</i>	Ricardo Alves Jr. (1982-, MG)	EntreFilmes (MG)	Roteiro e Desenvolvimento de projeto: Bright Future
	<i>Baby</i>	Marcelo Caetano (1982-, MG)	Desbun Filmes (SP)	Roteiro e Desenvolvimento de projeto: Bright Future
2018	<i>Da Guiné</i>	Caroline Leone (1981-, SP)	(SP)	Roteiro e Desenvolvimento de projeto: Bright Future
2019	<i>Marina</i>	Lais Santos Araújo (1993-, AL) e Pethrus Tiburcio (s.d., PE)	Aguda Cinema (AL) Carnaval Filmes (PE)	Roteiro e Desenvolvimento de projeto: Bright Future

Elaboração da autora.

Nas duas tabelas, é possível notar produtoras dos estados de Minas Gerais (duas na primeira década, três na segunda década), Pernambuco (três na primeira década, quatro na segunda década), Rio de Janeiro (seis na primeira década, dez na segunda década) e São Paulo (oito na primeira década, duas na segunda década). Todos esses estados possuíam linhas de

financiamento à produção filmica de realizadores/as do estado, o que permitiu uma produção contínua de seus/suas realizadores/as. Além disso, os/as realizadores/as mais jovens, vindos/as de ambientes universitários, se articulam de modo a conduzir uma estratégia de reconhecimento internacional de seus filmes, como abordo nos próximos capítulos e, também, como as pesquisas de Marcelo Ikeda (2021) e Maria Carolina Oliveira (2014) descrevem.

A *Tabela 3 – Projetos brasileiros selecionados pelo FHB (2010 a 2019)* demonstra que, a partir de 2017, a categoria “roteiro e desenvolvimento de projeto” estava dividida em *Bright Future* (Futuro Brillhante) e *Voices* (Vozes). Nesse sentido, há uma diferenciação entre aqueles que podem vir a fazer um cinema autoral e os filmes que representam temáticas específicas relacionadas aos direitos humanos e de reconhecimento. É importante observar que a maior parte dos projetos de filmes que recebe orçamento desse fundo, por vezes, já tem algum recurso captado no país, caso de *Marina*, de Laís Santos Araújo e Pethrus Tiburcio, que quando conseguiu o recurso para o desenvolvimento do projeto do FHB já tinha captado R\$1,2 milhão para sua realização por meio do Arranjo Regional do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA).

Vimos que os fundos de financiamento dos festivais europeus de cinema são espaços importantes para pensar a produção e a coprodução de um filme. No entanto, no final da década de 1990 e na primeira década dos anos 2000, são criados espaços ainda mais iniciais de desenvolvimento de um filme, os laboratórios audiovisuais destinados a realizadores/as, em sua maior parte, em fase inicial de carreira ou com uma ideia inicial de desenvolvimento de um roteiro. Os festivais, a partir da década de 1990, voltam-se para serviços facilitadores da indústria, organizando ambientes de mercado, redes de produtores, treinamentos para desenvolvimento e produção de roteiros, além de seminários no formato de laboratórios audiovisuais (Valck, 2006, p. 122), tais como o *Berlinale Talents Campus*, do Festival de Berlim, o *Cinéfondation*, do Festival de Cannes, e o *Cine en Construcción*, voltado para a pós-produção de filmes latino-americanos, no *Festival de Toulouse*.

Os laboratórios funcionam como reveladores de “talentos”, atuando, muitas vezes, no projeto de primeiro longa-metragem do/a realizador/a participante. A produtora Sara Silveira afirma a importância da “descoberta” de um/a realizador/a:

O nicho 'primeiro filme' é magnífico no exterior. Você tem a Semana da Crítica em Cannes, para primeiro e segundo filme; você tem a Sessão Horizonte em Veneza, também para primeiro e segundo; você tem o Generation em Berlim... Grandes festivais internacionais têm um nicho muito importante para primeiros filmes. *Porque o festival internacional quer ter o louvor de descobrir o talento, de dizer 'Cannes descobriu Marcelo Gomes; Berlim descobriu Esmir Filho'*. [destacado pela autora] Então eles têm prêmios

em dinheiro, formação, fundações que incentivam primeiros filmes, etc. (Silveira, 2014 *apud* Oliveira, 2014, p. 163).

O *Berlinale Talents Campus* oferece treinamento para 500 jovens “talentos promissores” selecionados/as em todo o mundo durante cinco dias. O treinamento consiste na troca de experiências entre si e com profissionais da indústria, na apresentação de várias organizações e instituições em forma de seminários, palestras e workshops e na exibição de filmes. Essa formação é realizada desde 2003 e tem o objetivo de criar uma “plataforma” de apoio para a próxima geração de realizadores/as com recursos do Ministério da Cultura e da Comunicação da Alemanha, Instituto Goeth e a *Creative Europe* — MEDIA.

Já o *Cinéfondation* é um programa criado no *Festival de Cannes* no ano de 1998 para apoiar realizadores/as estreados. Constitui-se de três programas: (a) *Selection*, uma mostra de cerca de 20 filmes de curta ou média-metragem realizados no âmbito universitário — o filme de curta-metragem de Eduardo Valente *Um sol alaranjado* ganhou a premiação dessa mostra no ano de 2002; (b) *La Résidence*, residência artística, criada no ano 2000, de cinco meses de duração realizada na cidade de Paris, onde os/as realizadores/as trabalham no desenvolvimento de um projeto específico; (c) *L’Atelier*, seleção de 15 projetos de jovens realizadores/as a serem apresentados a produtoras, distribuidoras, representantes de fundos de financiamentos e profissionais do *Festival de Cannes*. Estar em contato com esse ambiente facilita a presença de filmes em mostras dos festivais europeus e, também, na construção de uma rede de relações para o apoio da carreira de um/a jovem recém-formado/a, inserindo-o/a numa rede de coprodução global. Participaram da residência artística desse programa: Karim Aïnouz no ano de 2003, Eduardo Valente em 2005, Felipe Sholl em 2011, Juliana Rojas com *As boas maneiras* e Marina Meliande com *Mormaço em 2012*, Caetano Gotardo com o projeto *Todos os mortos* em 2014.

No âmbito de países latino-americanos, também há uma série de laboratórios audiovisuais, criados, sobretudo, a partir da segunda década dos anos 2000. Esses laboratórios se colocam como apoiadores no processo de construção e desenvolvimento do roteiro, espaços de encontro com profissionais da indústria (curadores/as, distribuidores/as) que são apresentados aos processos criativos de realizadores/as desde o início da ideia de um roteiro. O *BoliviaLab* é o laboratório mais conhecido no âmbito dos cinemas latino-americanos. Cito também o *Território Labex* (Argentina) e o *Cine Qua Non Lab* (México/Estados Unidos), cuja descrição da missão, na página do último laboratório citado, é fornecer apoio ao cinema independente com uma sensibilidade global e humanística.

No Brasil, o *BRLab* é um importante laboratório, criado em 2011, é um evento de mercado, voltado para projetos de ficção, que reúne profissionais da indústria e oferece formação na cidade de São Paulo em formato de workshops e mesas de negócios. A ideia é criar um espaço de desenvolvimento de filmes e projetos, não apenas roteiro, e, também, se colocar como um ambiente de conexão com agentes “da indústria” brasileira e latino-americana. Há premiações da produtora Globo Filmes e da distribuidora Vitrine Filmes. Cito também o *Projeto Paradiso*, financiado pela filantropia brasileira desde março de 2019, cujo objetivo é oferecer bolsas para formação por meio da Incubadora Paradiso e, também, de oferecer apoio aos deslocamentos dos/as realizadores/as com obras brasileiras selecionadas em festivais internacionais de cinema por meio do programa Brasil no Mundo.

Os festivais de cinema transcendem, portanto, as fronteiras nacionais e são fundamentais para viabilizar produções, especialmente aquelas que não têm mercado interno, que dependem de coproduções e investidores internacionais. Desse modo, a abordagem transnacional é proporcionada por ambientes de mercado, de financiamento de fundos à coprodução e laboratórios audiovisuais. Nesse sentido, De Valck (2016) afirma que esses eventos de laboratório serão eficazes para (a) oferecer visão privilegiada do mercado cinematográfico internacional, (b) fazer conexões mais próximas e afetuosas de pessoas que serão vitais no desenvolvimento de suas carreiras, (c) prepararem-se para práticas transnacionais de acordo com o que as indústrias cinematográficas contemporâneas esperam e (d) conscientizar os/as jovens realizadores/as da necessidade de abordar “valores universais” e manterem a convicção de seus projetos.

Desse modo, os/as realizadores/as circulam em festivais internacionais de cinema europeus para apresentar seus filmes e, simultaneamente, se conectar com instituições e outros/as realizadores/as a fim de formar laços que podem ou não se desdobrar em articulações de novos trabalhos e novas obras audiovisuais e, em especial, obter informações normativas sobre o que se espera de filmes latino-americanos nesses locais. Os encontros na circulação são, assim, fundamentais para pensar elementos de intersecção de seus trabalhos (obra e realizadores/as) em âmbitos globalizado e nacional. É na prática da circulação que parâmetros de uma obra audiovisual para espaços de festivais são (re)construídos e interiorizados e, também, é nessas trocas que a possibilidade de se tornarem mão de obra globalizada pode ser antevista como um fato. Observa-se, portanto, que, para estar nos circuitos dos festivais, a produção deve começar a pensar em apresentações da ideia que podem se converter em apoios em ambientes de mercado, coproduções e laboratórios audiovisuais. O projeto, ao circular nesses ambientes, passa a existir, compondo mostras de quatro a cinco anos depois do início do

financiamento, como exemplifico com o caso de *Los Silencios* (2018), de Beatriz Seigner, na seção a seguir.

2.3. Laboratórios audiovisuais e coprodução: o caso de *Los Silencios* (2018) de Beatriz Seigner

Esta seção trata de possíveis caminhos para criação e circulação de um filme, trazendo como estudo de caso a coprodução entre Brasil (*Miriade Filmes*, de Beatriz Seigner), França (*Cine Sud Promotion*, de Thierry Lenouvele) e Colômbia (*Dia-fragma Fabrica de Peliculas*, de Daniel Garcia) *Los Silencios* (2018), de Beatriz Seigner (1984-, SP). O filme conta a história de uma família colombiana que após o assassinato do pai (Adão) se vê obrigada a se refugiar numa pequena ilha localizada na tríplice fronteira entre Brasil, Peru e Colômbia. Descrevo algumas questões colocadas pela realizadora Beatriz Seigner sobre criatividade, diversidade cultural, direitos humanos e mercados no âmbito dos laboratórios audiovisuais, fundos de financiamento, espaços de mercado, *pitchings* e mostras de primeiro corte — levando em consideração os encontros e seus desdobramentos.

A cineasta Beatriz Seigner (1984-) nasceu na cidade de São Paulo e enfatiza em suas entrevistas a importância de morar perto dos cinemas de rua da Avenida Paulista e da experiência dos pais como espectadores assíduos de filmes para despertar sua curiosidade sobre cinema. Desde adolescente, frequentava festivais como a *Mostra Internacional de Cinema* em São Paulo, *AnimaMundi*, *Festival do Minuto* e, também, era atriz na *Cia Paideia de Teatro*, cujas atividades eram realizadas no Capão Redondo. Essa companhia aglutinava adolescentes de diferentes classes sociais que criavam seus próprios textos com a supervisão do ator Amauri Falseti. Sua primeira experiência com o cinema foi a partir da primeira edição de uma das *Oficinas Kinoforum de realização audiovisual*⁶⁹, ligada ao *Festival de Curtas de São Paulo*, na Comunidade Monte Azul, zona sul de São Paulo, quando um colega do grupo de teatro a motivou a inscrever uma sinopse nessa atividade formativa.

Um dos resultados desse curso foi seu primeiro curta *Uma Menina Como Outras Mil* (2001), aos 16 anos, que conta a história de uma criança que corre atrás de uma bolha de sabão no seu bairro, considerado um lugar periférico da cidade de São Paulo. Para a realizadora, foi importante a interação com a menina do filme e o bairro porque para aquela criança “não tinha

⁶⁹ As *oficinas Kinoforum de realização audiovisual* foram idealizadas por Christian Saghaard e Rita Carvalhosa com o objetivo de despertar interesse pela produção audiovisual em jovens de 18 a 25 anos. Mais informações: <http://www.kinoforum.org.br/>

perigo, não tinha questões de saneamento básico, ela via o papagaio, a flor brotando no chão, de uma certa maneira, [ela via] a beleza da comunidade dela” (Seigner, 2021⁷⁰). Escutar a frase “eu nunca pensei que a gente pudesse ser herói” da mãe da menina após a sessão de exibição dos curtas da oficina fez com que a realizadora sentisse que fazer cinema poderia ser uma ferramenta de transformação social ao tocar na autoestima das pessoas (*Ibidem*). Nesse sentido, já no início da carreira da realizadora, o modo de olhar uma obra audiovisual se relaciona com ampliar a possibilidade de representação. A experiência de entrada no audiovisual pela oficina, por outro lado, demonstra as convenções e mesmo as bases de ação para a realização de um curta-metragem que pode vir a circular nos festivais, para usar o pensamento de H. Becker (2010) [1982], p. 59). A formação, nesse caso, não advém de um espaço institucionalizado como escolas de cinema, mas de espaços que distribuem filmes, como os festivais, tendo um contato com um mundo audiovisual que ocorre naquele momento.

Aos 18 anos, a realizadora, Beatriz Seigner, viveu por um ano no sul da Índia, experiência que proporcionou ideias para seu primeiro longa-metragem, realizado por sua produtora *Miriade Filmes*, o filme *Bollywood Dream* (2010), que conta a história de três atrizes brasileiras que partem para a Índia com o sonho de se tornarem estrelas de cinema em Bollywood, polo de cinema indiano. Esse filme é considerado a primeira coprodução entre produtoras do Brasil e da Índia (Marçal, 2020). Antes de realizar o filme, Beatriz passou alguns meses estudando atuação no *Centro Sperimentale di Cinematografia* em Roma. A realizadora foi também atriz do filme *Linha de Passe* (2008), dirigido por Walter Salles e Daniela Thomas, exibido na mostra principal de Cannes em 2008. Além disso, trabalhou como roteirista de *La Contadora de Películas* (2023), de Walter Salles, e *Vazante* (2017), de Daniela Thomas.

Los Silencios (2018) é, portanto, o segundo longa-metragem da realizadora (roteiro, direção e produção) cujo roteiro começou a ser desenvolvido em 2012 a partir da história de infância de uma amiga colombiana da realizadora, Nancy Arias Baquero, sobre a morte de seu pai. Segundo Seigner (2020):

“O pai dela tinha morrido na Colômbia, quando ela veio para cá parece que ele reapareceu algumas vezes na casa onde eles estavam, mas ele sempre desaparecia. Uma memória que ela tinha de uma infância, [quando] era bem pequena. Não sei se isso aconteceu mesmo. Se era imaginação ou se era um fantasma. O que era. Do jeito que ela me contou foi tão forte que eu comecei a sonhar com aquilo” (Seigner, 2020)

⁷⁰ Paradiso Multiplica - Masterclass com Beatriz Seigner. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ce2NIXV5TLE>

O filme trata do tema de refugiados colombianos, usando de uma estética narrativa do realismo mágico, tradição da literatura hispânica do continente. Isto pode ser observado na história de homens colombianos que se veem ou se viam obrigados a se colocarem como mortos para participarem ou fugirem da guerrilha das Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia (FARC). Portanto, aqui se coloca um tema com preocupações globais, como a temática dos refugiados, conflitos e necessidade de paz da guerrilha colombiana, ao mesmo tempo que se usa como cenário a Amazônia, lugar de destaque nos discursos globais sobre mudanças climáticas em fóruns transnacionais realizados no continente europeu. Observa-se que o tema está interconectado com as questões políticas e de direitos humanos colocadas no âmbito internacional.

A primeira participação do roteiro em eventos de laboratório de desenvolvimento de projetos audiovisuais foi o *IV BoliviaLab*, no ano de 2012, que ocorreu em La Paz. Esse laboratório foi criado no ano de 2009 e sua prática permite, de acordo com Viviana Saavedra, coordenadora do projeto (2021, *Ventana Sur*), a criação de vínculos entre realizadores/as e pessoas que compõem a indústria cinematográfica. Os projetos selecionados levam em consideração a necessidade de escutar e dar voz a histórias do continente latino-americano que mostram a interculturalidade (Saavedra, 2021, no *Ventana Sur*). O então título de Beatriz Seigner era *Cinco vidas e um segredo* e tinha uma temática em consonância com o objetivo do *BoliviaLab* ao envolver uma história que se passa na Tríplice Fronteira da Amazônia.

Como observado na seção anterior, é no final dos anos 1990 e durante a primeira década dos anos 2000 que laboratórios audiovisuais se estabelecem nos festivais internacionais de cinema no continente europeu. Portanto, ao estabelecer uma espécie de curadoria de “talentos”, os laboratórios suscitam questões relacionais: (a) estabelecimento de práticas criativas, (b) formação direcionada ao que se espera do cinema no início dos processos em festivais, (c) controle dos processos criativos desde a ideia de um filme, (d) estabelecimento de redes de relações entre realizadores/as de diversos países para a produção de um filme. No caso do *BoliviaLab*, nota-se a importância dada à *cooperação* e a *colaboração* entre realizadores/as dos países latino-americanos. Essa participação também é fundamental para se conseguir apoio por meio do programa *Ibermedia*.

Desse modo, além do laboratório audiovisual proporcionar retornos por pessoas da indústria audiovisual sobre o roteiro feito, o que amadurece a escrita, para a realizadora também é importante participar de laboratórios desde o início do projeto para apresentar a ideia para futuros financiadores, isto é, o projeto começa a existir para os pares:

Eu passei pelo Bolívia Lab, que tinha vários projetos latino-americanos, e todo mundo que estava participando falava do projeto de todo mundo. E a importância desses laboratórios é muito no sentido de você já ir apresentando projetos para captadores internacionais, programadores, então tinha pessoas que já conheciam o projeto desde aquela época. (Seigner, 2018)⁷¹

Logo após a participação no *BoliviaLab*, *Los Silencios* ganhou o edital do programa *Ibermedia*⁷² no ano de 2012. Esse programa estimula a coprodução e codesenvolvimento de filmes e séries de ficção, documentários e animação entre 23 países⁷³ e tem como missão criar um espaço audiovisual latino-americano por meio de apoio financeiro a produtores/as independentes dos países-membros, portanto, dedica-se à excelência do cinema na comunidade latino-americana, contribuindo para a realização de projetos audiovisuais dirigidos ao mercado, além de fomentar a integração em rede das empresas produtoras para facilitar coproduções⁷⁴.

No primeiro ano de pesquisa, a realizadora conta que entrevistou mais de 80 famílias colombianas que viviam, principalmente, na cidade de Manaus-AM e, depois, em Letícia-AM. A partir da versão desse texto de roteiro, Beatriz Seigner afirma ter encaminhado o projeto audiovisual de *Los Silencios* para mais de 37 editais (nacionais e internacionais) de 2012 a 2017. O projeto foi aprovado para captação em dezembro de 2012 pelo Ministério da Cultura via Lei do Audiovisual.

Em seguida, a realizadora se encontrou, na *Mostra de Cinema Indiano Contemporâneo* realizada pelo SESC SP em 2013, com um diretor indiano que havia visto o primeiro filme dela num ambiente de festival de cinema realizado na Índia e, portanto, a conhecia; segundo Beatriz, tal diretor perguntou por algum roteiro novo da realizadora, que mostrou *Los Silencios*. Ao ler o roteiro, o diretor a convidou para ir ao *Festival de Cannes* daquele ano, pois ele tinha sido selecionado para estar com um filme no festival. Então a realizadora decidiu ir ao *Festival de Cannes* para conhecer investidores, produtores, como a realizadora conta um pouco sobre sua experiência em festivais para conhecer possíveis coprodutores:

Porque tem isso, os festivais normalmente não são só uma janela de exibição e de contato com o público, de estreia dos filmes. Mas também tem mercados e laboratórios. Aí eu fui pra lá e foi lá que eu conheci meu produtor, o francês Thierry Noverry e o Gabriel Garcia que é o colombiano. Então, assim, vale muito a pena ir nos festivais, ter o seu projeto, levar embaixo do braço, as

⁷¹ <https://cinefestivals.com.br/beatriz-seigner-fala-sobre-los-silencios/>

⁷² <https://www.programaibermedia.com/>

⁷³ Argentina, Bolívia, Brasil, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Chile, Equador, El Salvador, Espanha, Guatemala, Honduras, Itália, México, Nicarágua, Panamá, Paraguai, Peru, Portugal, Porto Rico, República Dominicana, Uruguai e Venezuela.

⁷⁴ Segundo a página, o programa *Ibermedia* já lançou 30 convocatórias desde 1998, apoiando 1.049 projetos de coprodução, contribuindo com a exibição de 298 filmes e oferecendo mais de 2.950 bolsas para a formação de realizadores/as em todos os países da comunidade ibero-americana.

pessoas, no geral, recebem. Você marca reunião, quero te falar, quero contar. Tem uma abertura muito grande para o cinema brasileiro, que tá num momento assim, graças às políticas públicas todas que foram feitas no governo retrasado, né? Na época do Lula e da Dilma, do FSA, da assessoria internacional, e tudo mais. Nos festivais, a gente tá tendo um reconhecimento muito grande. As linhas também do investimento do FSA para esse tipo de filme, então, vale a pena. (Seigner, 2020)

Beatriz Seigner reconhece as políticas públicas dos governos petistas para o audiovisual e reitera em sua fala, como os/as demais realizadores/as desse período, a importância dessas políticas para a produção e circulação nesses espaços. Além do mais, ter uma política de apoio e financiamento da robustez do FSA coloca o Brasil como um dos principais financiadores de cinema dos países em desenvolvimento, apto a realizar coproduções que, em sua maioria, ainda tendem a ser estabelecidas com países do continente europeu. Nesse filme, há uma coprodução colombiana que, no entanto, é realizada a partir da ponte com o coprodutor francês, demonstrando a importância de articulação espacial do continente europeu na área cinematográfica, como afirma a realizadora:

Como eu já gosto dessa coisa multicultural, então, já vem de uma maneira natural essas coproduções. Era natural no *Bollywood Dream* eu ter uma coprodução indiana, assim como em *Los Silencios* era natural eu procurar uma coprodução colombiana. O que eu não imaginava no caso de *Los Silencios* era ter uma coprodução francesa que seria a ponte entre o Brasil e a Colômbia porque o Thierry [coprodutor do filme] é um produtor francês que trabalhou muito na Colômbia, com várias produções colombianas. Então, ele já conhecia os colombianos e me indicou as empresas que ele confiava, que ele já tinha trabalhado, que eram pessoas firmeza [sic], sérias e tudo o mais. Então, foi a França que fez essa ponte entre o Brasil e a Colômbia. (Seigner, 2020)

Portanto, ao estabelecer parceria de coprodução com produtoras francesa e colombiana, o filme *Los Silencios* também abriu a possibilidade de financiamento do programa *Ibermedia* para coproduções e do *Aide Aux Cinémas du Monde* do CNC da França, dois dos fundos que participaram no financiamento de *Los Silencios*. O projeto também contou com o apoio do Sorfond Pitch Forum, Brazil CineMundi, FSA, Sabesp e Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

No caso da circulação do filme, Beatriz Seigner conta que estar presente no *Bolivia Lab* a levou a conhecer Eva Morsch Kihn, curadora do *Cine en Construcción* do Festival de Toulouse, voltado para a finalização dos filmes. O percurso que a cineasta narra demonstra como esses circuitos são fechados em si mesmos para possibilitarem a circulação de filmes com controle temáticos e de pontos de vista desde o início do desenvolvimento do roteiro à exibição. Nesse sentido, Beatriz conta como foi importante estar nesses espaços de laboratórios para que seu

filme fosse visto pelo curador da *Quinzena de Realizadores* do Festival de Cannes no *Festival de Toulouse*:

[...a importância de participar de laboratórios de roteiro se dá] pelo fato de que mais pessoas da indústria começam a conhecer o seu projeto. [...] São pessoas que são júris de fundos, são júris de festivais, são curadores e, então, você acaba começando a ser conhecido nessa rede internacional. Por exemplo, no *Bolivialab* tinha [...] a Eva [Morsch Kihn] que era do Festival de Toulouse que foi o festival que quando o filme estava quase pronto, a gente participou do *Cine en Construcción*, que você manda quando o filme está quase finalizado. É que nem o de roteiro, mas é de montagem, quando já está quase finalizado. E as pessoas assistem, tem um cinema com duzentas pessoas assistindo o filme, e foi lá que estava o curador de Cannes assistindo. Então, nosso filme foi selecionado para Cannes por causa do Festival de Toulouse, do *Cine en Construcción*, quando ele tava em processo ainda porque tava na sala assistindo. E a Eva que selecionava para Toulouse estava cinco anos antes no laboratório da Bolívia sendo júri, sendo uma das colaboradoras do lab da Bolívia de roteiro. Então, esses encontros, eles se cruzam demais. (Seigner, 2020)

Para a cineasta, é importante abordar o tema da multiculturalidade. Em seus filmes, há mais de uma língua sendo falada e há o interesse pela vida a partir do olhar do outro, dos lugares de fronteira. E, nesse sentido, seu olhar para a multiculturalidade passa por entender que “as questões sobre mulheres são iguais no mundo inteiro, as questões ligadas à luta antirracista são parecidas em vários lugares do mundo” e que “num planeta globalizado a gente vive muitas consonâncias, apesar da característica, da riqueza cultural de cada lugar” (*Ibidem*). No caso do tema de *Los Silencios*, é necessário circunscrevê-lo num momento de reconstrução de memória coletiva de comunidades colombianas após o Acordo de Paz entre o governo colombiano e as FARC (Castañeda e Serna, 2020) e, portanto, nos modos como aborda essa questão a partir do olhar de uma brasileira.

Nesta seção, tracei o modo de produção do filme *Los Silencios*, que desde seu início foi pensado para circular em festivais internacionais de cinema, destacando a importância dos laboratórios audiovisuais para a realização de um filme. A seguir, descrevo políticas do audiovisual brasileiro que são atravessadas pelos sentidos da diversidade cultural, dos direitos humanos e da criação de mercados para o audiovisual nacional que também estão em consonância com temas e modos de produção abordados pelos festivais de cinema.

2.4. Políticas de diversidade cultural para o audiovisual no Brasil nos anos 2000

Ao lado da biodiversidade, a semiodiversidade constitui o patrimônio, a maior riqueza de países como o Brasil, obra e graça de uma história pródiga na mistura de genes e valores, de saberes e de hábitos.

Como em outras atividades, o problema aqui é passar de fornecedor de matéria-prima e mão de obra para fornecedor de produto industrializado de alto valor agregado. Deixar de ser locação, e de exportar diretores, para exportar filmes capazes de conquistar mercados internacionais.

Filmes que tenham a nossa cara, que carreguem nossos valores, nossas vivências, nossos sentimentos. Que gerem emprego, renda, diversão e senso de pertencimento, aqui: e que espalhem o Brasil way of life no mundo.

Gil, Gilberto. 2006

O trecho do discurso do então ministro da cultura Gilberto Gil para estudantes do curso de Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense (UFF) demonstra preocupação em pensar uma produção e distribuição cinematográfica brasileira baseada na *semiodiversidade*, isto é, na produção de significados sobre a diversidade cultural. E que por meio dessa produção de significados seja possível gerar renda, entretenimento e valores tanto de pertencimento quanto de respeito às diferenças para mercados internacionais. A fala realizada no ambiente universitário também aponta para a importância da qualificação de mão de obra para a concretização de uma indústria cinematográfica brasileira e, portanto, para um mercado audiovisual brasileiro com pretensões internacionais cujos/as realizadores/as possam se internacionalizar, ainda que residindo no país. O discurso está em consonância com um projeto de nação brasileira plural, democrática e com “microprojetos de reconhecimento” estabelecidos pelos governos petistas (2003-2016) — em oposição a um projeto de integração nacional por meio da unidade e purismo cultural à maneira das políticas implementadas nas ditaduras dos períodos de 1930 e dos anos de 1964-1985 (Bahia, 2012, p. 118) — e, também, com um arcabouço institucional-legal que cria mercados para o audiovisual no país (Alves, 2016).

Desse modo, nesta seção, descrevo quais são os mecanismos e instituições que são estabelecidos nas políticas públicas para o audiovisual no país durante as duas primeiras décadas do século XXI. Meu objetivo aqui é tentar circunscrevê-los sob o ponto de vista das políticas para a diversidade cultural estabelecidas no período de 2000 a 2019. Gostaria de salientar que boa parte do período analisado está delimitado durante os governos petistas (2003-2016), cujos discursos e ações se voltavam para políticas de diversidade cultural e para a

inclusão⁷⁵ nas políticas culturais de pessoas que não acessavam essas políticas em outros momentos (Rubim, 2008, 2015; Barbosa, 2015; Calabre, 2015; Carmo, 2016). Contudo, o período comporta resquícios de significados de cinemas brasileiros do período do governo de Fernando Henrique Cardoso (1995-2002) e, também, dos governos de Michel Temer (2016-2018) e de extrema-direita de Jair Bolsonaro (2019-2022).

É importante observar a preponderância do Estado no investimento da produção fílmica no caso brasileiro. Desse modo, há uma relação direta entre aquilo que se é financiado e o que os/as artistas realizam, ainda que o Estado não decida pelas cenas, a política de produção fílmica decide quais serão os gêneros, temas e artistas que podem realizar filmes como desejam. Nesse sentido, é importante observar o apontamento de H. Becker (2010 [1982], p. 107) sobre o financiamento estatal:

Num sistema de mecenato que funciona bem, os artistas e os mecenas aderem a convenções e a uma estética comum, graças às quais podem cooperar na produção de uma obra: o mecenato através do apoio financeiro e das diretrizes, enquanto o artista contribui com a criatividade e o trabalho de execução. (Becker, 2010 [1982], p. 107)

Observa-se a seguir que há possibilidade nos modelos de financiamentos vigentes no país da produção de um tipo de filmografia mais voltado para festivais por meios de recursos do FSA ou de editais de baixo orçamento da SAV ou de filmes produzidos com recursos da Lei do Audiovisual, mais comerciais, muito próximo do conteúdo televisivo. Nesse sentido, os sistemas de distribuição e produção são relativamente estáveis e previsíveis para se pensar durante esses 20 anos os arranjos que permitem a produção e a circulação no âmbito do cinema.

Nesse sentido, é importante mencionar alguns marcos político-institucionais de construção de políticas públicas voltadas para o audiovisual. O primeiro deles é a criação da Lei Rouanet⁷⁶ em 1991 e, depois, da Lei do Audiovisual⁷⁷ em 1993, específica para o setor. Ambas as leis oferecem percentual de até 100% de abatimento do imposto de renda para

⁷⁵ Renato Ortiz (2015, p. 125) discute que a inclusão é um termo ambíguo ao apresentar um sentido proveniente da esfera política ao mesmo tempo que se ajusta à racionalidade exigida nas trocas transnacionais, convergindo com sentidos também ambíguos do termo “diversidade cultural”. Outra discussão importante sobre as ambiguidades dos processos de cidadania que o termo inclusão também carrega é realizada por Evelina Dagnino (2004, p. 97) ao refletir sobre uma “confluência perversa” de dois projetos políticos desenvolvidos na década de 1990: um cujo marco na sociedade brasileira é a Constituição de 1988, em que o Estado deve assegurar direitos à população, entre os quais, os direitos culturais, e, outro, relacionado à sociedade neoliberal em que o Estado terceiriza as políticas sociais às organizações da sociedade civil. Esses dois projetos estão em disputa no período que propomos estudar a circulação de realizadores/as nos festivais internacionais de cinema, o que pode promover ambiguidades tanto no mercado quanto na formulação e execução das políticas estatais.

⁷⁶ Lei n.º 8.313/1991.

⁷⁷ Lei n.º 8.685/1993.

empresas e pessoas físicas que apoiam e patrocinam projetos artístico-culturais. A criação e a implementação dessas duas leis explicam o modelo de produção fílmica estabelecido no país na década de 1990, sendo fatores relevantes para o desenvolvimento do cinema nacional pelo *Cinema da Retomada*. Essas duas leis são voltadas para investimentos em projetos de filmes, ou seja, exclusivamente para o fomento. A crítica ao modelo dessas duas leis se baseia, principalmente, na lógica do *marketing cultural*, na qual uma empresa investe em produtos culturais buscando relacionar sua marca ao produto. Portanto, os filmes aos quais as empresas escolhem financiar são filmes com maior possibilidade de público e de exposição da marca, sendo difícil que uma produção experimental se beneficie de incentivos fiscais. E, assim, ainda que os recursos públicos sejam atrelados aos incentivos fiscais, quem escolheria o que financiar seriam as empresas e não o poder público.

No ano de 2001, após o Congresso Nacional de Cinema, é criada a Ancine com o objetivo de desenvolver políticas públicas e regular a atividade pela Medida Provisória que estabelece a Política Nacional para o Audiovisual, a Medida Provisória n.º 2.228/2001. Além da Ancine, a Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura (SAV/MinC) é responsável pela criação e implementação de políticas para o setor audiovisual, porém, mais relacionadas à formação, preservação e fomentos às linguagens e produtos com menor apelo comercial, a exemplo de curtas-metragens (Virgens, 2021). No período de 2001 a 2019, a Ancine foi presidida por Gustavo Dahl (2001-2006), cujo ponto de vista foi voltado, principalmente, para a administração de mecanismos do incentivo fiscal; Manoel Rangel (2006-2017), que é filiado ao PCdoB e graduado em audiovisual pela Universidade de São Paulo (USP), foi durante sua gestão que foram criados o FSA e a Lei de Cotas para TV por Assinatura; e Christian de Castro (2018-2019)⁷⁸.

A medida provisória que cria a Ancine e a política audiovisual brasileira também prevê a criação de uma contribuição específica do setor para as políticas audiovisuais, a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (Condecine) cuja taxa incide sobre a “veiculação, produção, licenciamento e distribuição de obras cinematográficas e vídeo-fonográficas com fins comerciais” (MP n.º 2.228, 2001), sendo assim, uma contribuição de todos os meios que veiculam conteúdo audiovisuais, inclusive via serviços de telefonia. Desse modo, a Condecine é dividida em três tipos de taxas: (a) a *Condecine-Título*, cuja taxa se refere à comercialização das obras audiovisuais publicitárias e não publicitárias nos diferentes

⁷⁸ Christian Castro renunciou ao cargo em novembro de 2019, após ser afastado pelo Ministério Público Federal do cargo, em setembro do mesmo ano, por ser investigado por violação do sigilo funcional, prevaricação, crimes contra a honra, calúnia, difamação, injúria e denúncia caluniosa.

segmentos de mercado do audiovisual, (b) a *Condecine-Remessa* diz respeito aos rendimentos referentes à exploração financeira de obras audiovisuais no exterior e (c) a *Condecine-Teles*, cuja contribuição advém de provedores de serviços de telecomunicações autorizados a distribuir o conteúdo na forma de serviço de acesso condicionado — criado pela Lei de Cotas de Tela da TV por Assinatura em 2011.

A *Condecine-Teles* é a principal garantia de recursos para o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA)⁷⁹, criado em 2006. O modelo de financiamento do FSA difere das leis de incentivo porque, além do fomento, o FSA prevê investimento, dessa maneira, é possível obter retorno financeiro de todo recurso que o fundo investe, pois o fundo é sócio do projeto audiovisual e, dessa maneira, parte das receitas obtidas pela obra retorna para o fundo (Alves, 2016; Silva, 2018; Calabre, 2021). Além disso, seus recursos podem ser direcionados ao cinema e à televisão (séries, filmes televisivos, documentários, animação), constituindo-se, portanto, num vetor financeiro que é a “base para a configuração da nova matriz econômica do audiovisual brasileiro” (Calabre, 2021) e estabelecendo-se como “um arranjo jurídico-financeiro que engendra novas racionalidades empresariais, modelos de negócios e novas perspectivas de criação artístico-cultural” (Alves, 2016). Nesse sentido, é possível investir tanto em obras que terão resultados financeiros quanto em resultados artísticos e, na última acepção, “obras que tenham inserção em festivais internacionais e promovam a produção nacional, trazendo-lhe prestígio, e o mercado brasileiro no mundo” (Calabre, 2021).

De acordo com a lei de criação do FSA, a Lei n.º 11.437/2006, os recursos do FSA se destinam a três programas: o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Brasileiro (Prodecine), o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro (Prodav) e o Programa de Apoio ao Desenvolvimento da Infraestrutura do Cinema e do Audiovisual (Proinfra). O Prodecine financia especialmente longas-metragens destinados à exibição em salas de cinema. Uma das linhas de financiamento do Prodecine, por exemplo, é destinada a filmes de longa-metragem com linguagem inovadora e relevância artística, sendo um critério explícito de pontuação dos projetos o potencial de participação e pontuação em festivais. Essa linha funcionou de 2013 a 2016 com cerca de 100 milhões destinados a projetos de obras cinematográficas no período (Ikeda, 2021, p. 289). Além disso, o Prodecine concede recursos para a aquisição dos direitos de distribuição dos conteúdos nacionais (especialmente longas-metragens de ficção) pelas empresas distribuidoras nacionais — o que explica os dados de maior pulverização de distribuidoras na segunda década dos anos 2000, conforme *Gráfico 3* –

⁷⁹ Lei n.º 11.437/2006.

Distribuidoras de Filmes Brasileiros de 2010 a 2019, apresentado no capítulo anterior. Enquanto o Prodav é voltado a conteúdos audiovisuais destinados à TV, como telefilmes, séries, documentários e animação, o Proinfra investe em programas como o *Cinema Perto de Você*, que construiu uma série de salas de cinema no país, principalmente, nas cidades de médio porte, conseguindo chegar ao mesmo número de salas de cinema que tínhamos na década de 1970 no ano de 2018.

É importante também mencionar o Prêmio Adicional de Renda (PAR), previsto na MP 2228-1/01, destinado a produtores, exibidores e distribuidores e, portanto, a criação do PAR de Salas de Cinema e do PAR voltado às empresas de distribuição. Esses prêmios se circunscrevem no Programa de Incentivo à Qualidade do Cinema Brasileiro (PAQ), que contempla produtores/as que, mesmo não tendo conseguido obter bons resultados de bilheterias, realizam filmes com relevância cultural e artística e cujo critério para aferir a “qualidade” é a participação em festivais nacionais e internacionais, principalmente, os de Cannes, Veneza e Berlim (Sousa, 2018). Esse prêmio deve ser investido em novas produtoras, portanto, empresas de pequeno porte.

Dentre o aparato jurídico-normativo, foi aprovada a lei de Cotas para TV por Assinatura, por meio da Lei 12.485/2011, que criou a *Condecine Teles* que aumentou significativamente os recursos do FSA, saindo de uma média de 100 milhões de reais até o ano de 2011 e chegando a uma média de 700 a 800 milhões de reais por ano. Segundo Ana Paula da Silva Sousa (2018, p.171), isso fez com que, mesmo a distribuição não sendo equânime, “todos – velhos e novos atores – se sintam ou beneficiados ou aptos a serem beneficiados. Ou seja, o pacto passa muito pelos recursos que, sendo fartos, se mostram suficientes para todos”. Contudo, ao fim da tese, discuto que a falta de equanimidade na distribuição de recursos entre *estabelecidos* e *outsiders* no setor cinematográfico brasileiro é uma luta relevante no fim da segunda década dos anos 2000.

Além disso, a Lei de Cotas de Tela obriga a veiculação de 3h30 minutos de conteúdos audiovisuais brasileiros nos canais de TV paga que devem ser produzidos por produtoras independentes brasileiras⁸⁰, isso teve como consequência que os canais e empacotadoras começassem a comprar conteúdos dessas produtoras independentes, o que favoreceu a

⁸⁰ Produtoras independentes são aquelas que não são controladoras, controladas ou coligadas a programadoras, empacotadoras, distribuidoras ou concessionárias de serviço de radiodifusão de sons e imagens; e não estão vinculadas a instrumento que, direta ou indiretamente, confira ou objetive conferir a sócios minoritários, quando estes forem programadoras, empacotadoras, distribuidoras ou concessionárias de serviços de radiodifusão de sons e imagens, direito de veto comercial ou qualquer tipo de interferência comercial sobre os conteúdos produzidos (Alves, 2016).

ampliação dos mercados audiovisuais (Alves, 2016). Portanto, o Estado brasileiro age ativamente na criação de mercados audiovisuais no início dos anos 2000.

A lei da TV paga também trouxe a possibilidade de redistribuição de recursos do FSA de maneira regionalizada. Isto é, a lei estabelece que 30% dos recursos advindos da *Condecine Teles* sejam aplicados nas regiões Centro-Oeste, Norte e Nordeste e, posteriormente, foi criada cota de 10% de acesso direcionada às regiões Sul e aos estados de Minas Gerais e Espírito Santo (Virgens, 2021). O modo de repasse desses recursos é realizado em parceria com fundos de cultura dos estados dessas regiões via arranjos regionais, isto é, a Ancine/FSA realiza convênio com os estados e municípios para a realização de chamadas públicas via editais direcionadas à produção de conteúdos para TVs e, também, para filmes de longa e curta-metragem.

Mesmo com essas disposições normativas de redistribuição de recursos por região, observa-se que, durante o período de 2015 a 2018, há ainda concentração de recursos na região Sudeste (68%), a cota de 10% é superada nos estados da região Sul, somados com Minas Gerais e Espírito Santo, atingindo-se 12,4% dos recursos do FSA. Enquanto nos estados das regiões Centro-Oeste, Norte e Nordeste a cota de 30% não foi atingida, chegando a 23,5% (*Ibidem*).

O FSA também financia programas de internacionalização do cinema brasileiro, descontinuados durante o governo de Jair Bolsonaro. Desse modo, existiu o Programa de Apoio à Participação de Filmes Brasileiros em Festivais Internacionais de 2006 a 2018, cujo objetivo era financiar a participação de realizadores/as brasileiros/as e dar concessão de cópia legendada, envio da cópia a festivais e apoio financeiro para a promoção de obras oficialmente selecionadas em festivais estrangeiros. O apoio oferece maior pontuação a obras selecionadas em festivais internacionais de cinema no continente europeu, conforme Mapa 1 - - *Mapa de apoio à participação de obras e realizadores em Festivais Internacionais de Cinema dos editais da Ancine 2010 a 2018*.

Outro projeto de internacionalização era o *Encontro com o Cinema Brasileiro*, iniciativa conjunta da Ancine e do Ministério das Relações Exteriores que consistia na exibição de filmes de longa-metragem (finalizados ou no primeiro corte) para curadores/as dos festivais de Berlim, Cannes, Veneza, Rotterdam, Locarno, San Sebastian, *International Documentary Film Festival Amsterdam*, na Europa, *BAFICI* e *Festival de Havana*, na América Latina, e Toronto no Canadá e *Sundance* nos Estados Unidos. Portanto, o principal foco seriam os festivais europeus de cinema. Os/as curadores/as passavam de três a quatro dias no Brasil e assistiam a sessões fechadas de filmes e longa-metragem brasileiros, realizadas exclusivamente para este fim, sem estreia em festivais internacionais de cinema e, se for exibido no Brasil, o filme não pode ter mais que um ano da sua primeira exibição pública.

Durante esse período, houve duas chamadas públicas da Ancine com o objetivo de apoiar obras cinematográficas em coprodução com outros países. A ideia era reunir numa única normativa os critérios do governo brasileiro para concessão de certificado de filmes brasileiros, isto é, mínimo de número de mão de obra brasileira na equipe, por exemplo. Há também programas de apoio à participação de produtoras e realizadores/as brasileiros/as no âmbito dos festivais de cinema pela Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos (APEX), parceira do programa Cinema do Brasil, que oferece espaço a filmes brasileiros em estandes em ambientes de festivais.

As políticas da Ancine, mais voltadas para empresas que atuam nos mercados audiovisuais, foram importantes para o estabelecimento de uma geração que começou a produzir seus filmes nos anos 2000, como discuto no capítulo a seguir. No entanto, são, principalmente, as políticas da SAV via chamadas públicas para realização de filmes de curta-metragem que oferecem a possibilidade da produção audiovisual de uma série de realizadores/as que podem ser considerados como *outsiders* dos cinemas brasileiros em perspectiva histórica, como realizadores/as negros/as, indígenas e mulheres.

Nesse sentido, há a criação de Núcleos de Produção Digital (NPD), que disponibilizam equipamentos (câmeras digitais, microfones) e ilhas de edição para produção audiovisual, em parceria com alguma instituição pública, como os Institutos Federais de Educação, Ciência e Tecnologia e universidades. E uma série de chamadas públicas em formato de “editais” voltadas para produção de filmes para realizadores/as jovens, negros/as, mulheres, LGBTQIAP+. Um exemplo é o *Edital de Apoio para Curta-metragem/Curta-Afirmativo: Protagonismo da Juventude Negra na Produção Audiovisual* lançado no ano de 2012 pela SAV em parceria com a Fundação Cultural Palmares e a Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (SEPP/PR). Foi a primeira chamada realizada no âmbito da política de reparação, voltada para jovens negros de 18 a 29 anos que deveriam ser diretores/as ou produtores/as do filme. O tema era livre e, a princípio, seria destinado o prêmio de até 100 mil reais para seis curtas, ampliados, posteriormente, para 30 curtas. Foram inscritos 314 projetos. No entanto, o edital foi embargado pelo juiz federal José Carlos do Vale Madeira, do Maranhão, alegando não haver isonomia entre os cidadãos ao estabelecer o critério raça/cor para acesso ao edital, o que revela a dificuldade de partes da sociedade brasileira em aceitar políticas de reparação, ainda que inscritas em normativas e na Constituição Federal. Apesar disso, o edital foi considerado constitucional e seguiu sua execução. Esses recursos, considerados pequenos se comparados aos recursos de filmes de longa incentivados pela Lei do Audiovisual e pelo FSA, conseguiram

fazer com que jovens realizadores/as fizessem seus primeiros filmes de longa ou curta-metragem com orçamentos baixíssimo.

Concomitantemente a instituições jurídicas de financiamento ao audiovisual, as políticas de acesso à educação universitária foram também responsáveis por incluir novos agentes no setor audiovisual brasileiro. Por exemplo, o número de estudantes que concluíram a graduação no país saltou de 390 mil em 2001 para 973,8 mil em 2010 (IBGE, 2010). Segundo dados da plataforma E-mec⁸¹, no ano 2000, havia quatro cursos de cinema e/ou audiovisual no Brasil, em 2019, 108 cursos relacionados ao audiovisual ou cinema estavam em funcionamento no país. O aumento do número de estudantes que concluíram a graduação e dos cursos de graduação estão relacionados à implementação de políticas educacionais de inclusão na educação superior tais como o Programa Universidade para Todos (PROUNI), Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (REUNI) e reserva de vagas para estudantes de escolas públicas e negros por meio de políticas de cotas, primeiramente, por algumas universidades públicas e, mais tarde, pela institucionalização e implementação da Lei de Cotas. Portanto, essas políticas permitiram a formação e ampliação da mão de obra no audiovisual tanto em números quanto da diversidade de origem dos/as estudantes.

Neste capítulo, tentei demonstrar como políticas de financiamento e de formação de festivais internacionais de cinema realizadas no continente europeu estabelecem interconexão com políticas nacionais estabelecidas no país ao destinar recursos de linhas de financiamento a filmes com experimentação de linguagem, nas quais um dos critérios de seleção era a possibilidade de circulação internacional de filmes, promovendo o apoio a coproduções, financiamento de legendagem de obras fílmicas e de passagens e estadia de realizadores/as nos festivais internacionais de cinema. A ideia de diversidade cultural difundida por organismos internacionais como a UNESCO no início do século XXI e as políticas de inclusão no âmbito nacional (de certa maneira, baseadas na ideia de diversidade) contribuíram para a emergência, circulação e reconhecimento de realizadores/as que historicamente não tinham perspectiva de trabalhar com cinema.

Portanto, contextualizei as políticas da diversidade cultural realizadas nos festivais de cinema no continente europeu em consonância com discursos sobre direitos humanos e aspectos

⁸¹ <https://emec.mec.gov.br/> — A pesquisa foi realizada com as palavras-chave “audiovisual”, “vídeo” e “cinema”. Excluí os cursos que haviam sido extintos ou estavam em extinção e cursos que foram criados, mas ainda não haviam sido iniciados.

mercadológicos da produção de filmes. Nesse sentido, tentei trazer exemplos dos fundos de financiamento para o audiovisual para países da África, América Latina e Ásia e, também, da emergência de modelos de criação e cooperação audiovisuais estabelecidos pelos laboratórios audiovisuais. Por fim, contextualizei alguns aspectos das políticas para o audiovisual brasileiro e o modo como essas políticas facilitaram a produção de filmes para festivais, principalmente, na última década. Nos capítulos que se seguem, abordo como os/as realizadores/as brasileiros/as acessam os espaços de exibição de filmes nos festivais de Cannes, Berlim, Veneza e Rotterdam e de que modo esses diálogos na circulação internacional de filmes favorecem a emergência de novos/as realizadores/as na cena do audiovisual brasileiro.

Capítulo 3 | Como se estabelecer: mostras principais e paralelas dos festivais internacionais de cinema de 2000 a 2019

O Quatrilho (1996), de Fábio Barreto, *O que é isso, companheiro?* (1998), de Bruno Barreto⁸², *Central do Brasil* (1999), de Walter Salles, e *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, são exemplos de filmes que concorreram a premiações do Oscar no final dos anos 1990 e início dos anos 2000. Essas produções foram resultado dos primeiros recursos de incentivo fiscal oferecidos aos cinemas brasileiros por meio da Lei do Audiovisual, criada em 1993, num contexto de equiparação do real ao dólar. Em 1992, lançou-se três filmes brasileiros nas salas de cinema, consequência da extinção de políticas e instituições relacionadas ao audiovisual como a Embrafilme, durante o governo de Fernando Collor de Mello (PRN), no ano 2000, 22 filmes foram lançados. As indicações ao Oscar são produtos, portanto, de uma estratégia de internacionalização de filmes brasileiros por um movimento de reconhecimento e legitimação dessa política de incentivo fiscal, conhecido como *Cinema da Retomada*.

Os/as realizadores/as que compõem esse movimento podem ser interpretados por possuírem antiguidade nos cinemas brasileiros e, portanto, já estão estabelecidos, à maneira de Elias e Scotson (2000) [1994], quando começam a realizar seus filmes de longa-metragem por serem herdeiros familiares da profissão e empresa-produtora, caso de Fábio e Bruno Barreto; pertencerem a famílias da elite brasileira e/ou relacionadas a uma elite artística, caso de Daniela Thomas (filha do cartunista Ziraldo), Fernando Meirelles e Walter Salles; têm histórico de produção fílmica ou televisiva, caso dos/as realizadores/as cinemanovistas ou daqueles/as que trabalham na televisão e começam, também, a realizar seus primeiros longas-metragens. E, assim, mantêm uma rede de relações que os permite deter o poder de produção dos cinemas brasileiros e, de certo modo, ainda que não sejam distribuidores de salas de cinema, têm maior acesso a esses agentes, além do acesso às emissoras de TV que garantem a distribuição de seus produtos cinematográficos.

Nesse sentido, o trabalho de Norbert Elias e John Scotson (2000 [1994], p. 21), realizado num bairro operário inglês na região de Londres, durante a década de 1960, demonstra como a relação de “antiguidade” de associação é central para definir relações de poder entre grupos que apresentam, a princípio, as mesmas características socioeconômicas. Isto é, a relação de

⁸² Fábio Barreto (1957-2019, RJ) e Bruno Barreto (1955-, RJ) são irmãos e filhos de Luiz Carlos Barreto (1928-, CE), diretor e produtor de cinema, responsável, por exemplo, pela produção de *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, e diretor do filme *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976), quinta maior bilheteria da história dos cinemas brasileiros.

“antiguidade” nesse bairro operário dava condições para criar o grau de coesão grupal e, também, “a identificação coletiva e as normas comuns capazes de induzir à euforia gratificante que acompanha a consciência de pertencer a um grupo de valor superior, com o desprezo complementar por outros grupos” (*Ibidem*). Tento utilizar esse raciocínio para compreender as inter-relações entre os/as realizadores/as brasileiros/as que circulam em festivais internacionais de cinema. Desse modo, a própria antiguidade de *circulação internacional* é destacada como um fator decisivo na construção de redes de relações que se materializam em financiamentos, por exemplo. O caso do realizador Walter Salles é emblemático, neste caso, como desenvolvo no texto.

Contudo, observa-se que, além da antiguidade no fazer cinematográfico, há marcadores sociogeográficos de diferenças importantes, tais como a origem social e as relações de raça e gênero que diferenciam os *estabelecidos* e os *outsiders* nos cinemas brasileiros dos últimos anos. Neste capítulo, demonstro uma certa coesão entre aqueles que estão estabelecidos numa rede de relações que constitui uma prática cinematográfica da qual dependem os festivais internacionais de cinema, assim, sigo realizadores/as que apresentam cada um a seu modo propostas de cinematografias artísticas, validadas nesses ambientes. Nesse sentido, tanto a autoria quanto a origem geográfica são elementos com os quais esses realizadores/as devem saber jogar para criarem filmografias que dialoguem com expectativas de um público internacional de cinema.

Por outro lado, as mudanças aceleradas nas tecnologias, nos valores que se compreendem como globais e, portanto, na dinâmica dos festivais são fatores que geram *mobilidade*. Ainda que os festivais mantenham espaços de muita coesão e estabilidade, como as mostras principais e paralelas, criadas para ampliar a quantidade de filmes selecionados para atender outros critérios de produção, as mudanças aceleradas nos modos do cinema se constituir provocam a entrada de *outsiders*, como discuto ao fim deste capítulo e no posterior. Portanto, o modo de funcionamento dos festivais altera configurações de poder estabelecidas no território nacional, tornando-se uma estratégia circular nesses ambientes para estabelecer diálogo com o grupo estabelecido nacional e, também, estabelecer-se. Os modos de lidar com os vários tipos de mobilidade e deslocamento são centrais para as mudanças nas dinâmicas do poder no início deste século.

É importante destacar que no contexto nacional do início do século XXI há um momento de otimismo para os cinemas brasileiros em virtude da celebração dos resultados de internacionalização dos filmes do *Cinema da Retomada* e, também, da constituição de aparatos estatais para o desenvolvimento de políticas para o setor audiovisual. Nesse sentido, há

confluência de diferentes interesses e lutas pelo poder no estabelecimento de políticas e instituições públicas voltadas para o audiovisual, como a Ancine em 2001, o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) em 2006 e, posteriormente, a criação de cotas de conteúdos audiovisuais brasileiros na televisão por assinatura no ano de 2011. Não é à toa que há uma disputa discursiva e midiática em torno do projeto da Ancinav⁸³, em 2003, quando se aventou a possibilidade de ampliação do escopo de regulação da Ancine e a facção dos *estabelecidos* que formava o governo saiu derrotada por aqueles *estabelecidos* que estão em diálogo com os interesses dos negócios da televisão aberta brasileira, como Cacá Diegues e Luiz Carlos Barreto.

Ao mesmo tempo, essas mesmas instituições — em convergência com mudanças nas tecnologias e técnicas voltadas ao fazer cinematográfico e trocas e compartilhamentos sobre cinemas na rede de internet (incluindo as obras) — oferecem condições e possibilidades para a formação de uma nova geração de realizadores/as de cinema no país que, a princípio, podem ser considerados/as *outsiders*, mas logo se *estabelecem* nos cinemas brasileiros a partir de uma *coesão* da qual convergem produção, crítica, curadoria e conhecimento sobre festivais internacionais realizados no continente europeu desde os ambientes universitários (ampliados por políticas de educação superior). Essas instituições, políticas de formação e produção audiovisual foram as principais responsáveis para que chegássemos a 182 lançamentos de filmes em salas de cinema no ano de 2018. É importante pensar, para além do número de filmes realizados, em quais tipos de significados de cinema se insere também essa produção.

Dessa maneira, um perfil de realizadores/as de classe média e universitária se estabeleceu no final da primeira década dos anos 2000 desde a possibilidade de acesso a equipamentos, recursos de fundos públicos (via editais) e internacionais, formação em laboratórios audiovisuais, novas formas associativas do capitalismo-digital para a produção de filmes e, também, de circulação dessas obras em festivais de cinema e ambientes universitários, conforme pode ser observado nos trabalhos que discutem o *Novíssimo Cinema Brasileiro* (Valente e Kogan, 2009; Oliveira, 2014) ou o *Cinema de Garagem* (Ikeda, 2013; 2021). Esse perfil também está em diálogo e, portanto, possui certa coesão com alguns dos/as realizadores/as do *Cinema da Retomada*, ainda que em muitos pontos faça oposição a muitos/as deles/as e a um tipo de cinema que se estabelece em torno de um discurso nacional, formando, portanto, um grupo mais ou menos coeso do que o daqueles/as realizadores/as que discuto no último capítulo desta tese.

⁸³ Ver: Sousa, Ana Paula S. 2018. *Dos conflitos ao pacto: as lutas no campo cinematográfico brasileiro no século XXI*. Tese de doutorado em sociologia. Universidade de Campinas.

A maneira que escolhi para observar os/as realizadores/as brasileiros/as estabelecidos/as é a partir da circulação nas mostras principais dos festivais de Veneza, Cannes, Berlim e Rotterdam e das mostras paralelas *Horizonte*, *Um Certo Olhar* e *Panorama*. Isso porque (a) é possível ampliar nossa observação para além das questões que parecem ser apenas do âmbito nacional, mas que, no entanto, fazem parte de redes de inter-relações globais que interferem diretamente nas considerações e possibilidades de mobilidade de *outsider* para *estabelecido* nas últimas duas décadas. E, também, porque (b) essas mostras exibem filmes de realizadores/as que já têm posicionamentos estabelecidos no âmbito da indústria internacional.

A constituição de *cinemas brasileiros* se dá em diálogo com o que se entende por *cinemas globais* e/ou *transnacionais*, que, em última instância, são praticados em espaços como os festivais de cinema. Isto é, o tipo de filme que circula nesses espaços internacionais está em sintonia com os valores da diversidade cultural de uma sociedade globalizada, seja pela escolha temática de um filme ou pelo modo como se dá a produção desse filme nos laboratórios audiovisuais, nas cláusulas de financiamento de fundos internacionais e nas coproduções com produtoras de outros países, na maior parte das vezes localizados no continente europeu. Nesse sentido, são atravessados por questões que envolvem a nação (a paisagem, mitologia, narrativa do filme), mas relacionadas com as globais a partir de um ponto de vista de uma *autoralidade*.

Assim, os filmes selecionados para compor as mostras desses festivais refletem, por outro lado, o paradoxo dos marcadores de identidade e procedência *nacional* e *autoria* num contexto transnacional dos festivais de cinema (Esaelsser, 2015, p.192). Esses marcadores garantem a seleção de um filme num festival, contudo, os filmes selecionados não “representam” um país de maneira orgânica ou essencialista. A nação e a autoria se convertem em categorias “performativas”, isto é, o realizador se identifica por meio de elementos nacionais (temáticas, paisagens, mitologias), ao mesmo tempo que sua autoria se coloca a favor de uma consciência crítica da nação e deve estar ao lado da resistência, da luta e do ativismo (*Ibidem*). Portanto, os filmes que circulam em festivais negociam com valores utópicos de uma sociedade civil globalizada, como a convivência com o diferente e o diverso, e são meio para formação de *universalidade negociada*, formando constelações de forças heterônomas, isto é, há interação de elementos antagônicos e de mutualidade que não podem se separar nitidamente, desenvolvendo uma espécie de potencial utópico (*Ibid*, p. 194).

As produções destacadas neste capítulo de Walter Salles, Karim Aïnouz e Kleber Mendonça Filho são estabelecidas nos festivais internacionais europeus em diálogo com elementos do movimento *Cinema Novo*. Isso porque, na estratégia de internacionalização dos filmes desses cineastas em festivais, há elementos desse movimento nos seus filmes e, nos seus

discursos de divulgação da obra, a reivindicação de uma espécie de herança artístico-cinematográfica desse movimento. Essa herança cinemanovista tem o efeito de garantir um lugar de antiguidade nos cinemas brasileiros entre os estabelecidos, inclusive, entre os estabelecidos dos festivais internacionais de cinema realizados no continente europeu, ao mesmo tempo que oferece elementos de autoralidade para cada um desses cineastas, conforme discussões realizadas em cada seção.

Desse modo, o capítulo é dividido em três itens. O primeiro trata dos filmes brasileiros exibidos nos festivais de Cannes, Veneza e Berlim em suas mostras principais e paralelas no período de 2000 a 2019, uma filmografia de realizadores/as cujas trajetórias estão estabelecidas. Aqui, crio um diálogo com o tipo-ideal do realizador Walter Salles e suas inter-relações com outros/as realizadores/as brasileiros/as. A segunda seção descreve os filmes das mostras *Horizonte*, *Um Certo Olhar* e *Panorama* para destacar a trajetória de Karim Aïnouz a partir de seu vínculo com Walter Salles e a produtora *Videofilmes*. Por fim, descrevo uma constelação de realizadores/as que participam da mostra principal do *Festival de Rotterdam* e se estabelecem a partir da participação em laboratórios audiovisuais, do compartilhamento da cinefilia e da crítica, permitidas pela emergência da internet nos anos 2000, tendo como um realizador-ideal Kleber Mendonça Filho, também em conexão com a *Videofilmes*.

3.1. Walter Salles e *Videofilmes*: um sentido para mostras principais

Nesta seção, descrevo as obras brasileiras que foram exibidas nas mostras principais dos festivais de Berlim, Veneza e Cannes e faço algumas considerações sobre o conjunto dessas obras em relação às rotas de realizadores/as brasileiros/as em festivais. Destaco a importância do movimento *Cinema Novo*, do realizador Walter Salles⁸⁴ e de suas conexões para os cinemas brasileiros produzidos nos anos 2000 em suas circulações em festivais internacionais europeus, assim como da sua produtora *Videofilmes*. Nesse sentido, a participação dessa produtora nos filmes de Karim Aïnouz e Kleber Mendonça Filho é o elemento central entre as três trajetórias e suas constelações de realizadores/as, discutidas ao longo do capítulo.

As mostras principais dos festivais internacionais de cinema de Berlim, Cannes e Veneza do continente europeu exibem de dez a vinte filmes por ano, abarcando poucos filmes latino-americanos e, portanto, brasileiros nessas seleções oficiais. Entretanto, essas mostras

⁸⁴ Walter Salles passou parte da infância na França, o que facilitou a busca de sócios franceses para viabilizar o filme *Central do Brasil* (1998).

oferecem a perspectiva de uma curadoria europeia sobre os/as realizadores/as que são considerados/as no ápice de sua carreira, autores/as que podem vir a ser consagrados/as como realizadores de *cinema de arte* ou de *filmes de festival*, relacionados aos objetivos de cada festival, principalmente, o daquele ano, que está em conexão com contextos geopolíticos mais abrangentes. Portanto, os/as realizadores/as que compõem essas mostras já estão estabelecidos/as no setor audiovisual de seus países e na interlocução dessa produção com o que é estabelecido como *arte cinematográfica* nos festivais de cinema realizados no continente europeu.

Além disso, há uma dimensão político-econômica importante para a escolha desses filmes, isto é, os filmes que fazem parte de um catálogo de agentes de vendas tradicionais⁸⁵ são privilegiados na seleção dessas mostras. Se no início dos festivais internacionais entidades governamentais eram responsáveis por enviar à organização dos festivais filmes de sua escolha para composição das mostras principais, a partir da década de 1970, com o fortalecimento das curadorias voltadas para a seleção de filmes considerados de arte e o aumento da produção de filmes, os filmes, que antes eram agenciados e promovidos por uma entidade nacional-governamental, passam a ser agenciados por um agente de vendas privado. Muitas vezes, esses agentes de vendas têm relações de patrocínio com os festivais, o que implica o estabelecimento de relações que também envolvem interesses econômicos.

Nesse sentido, a pesquisa de Belisa Figueiró (2018, p. 112) justifica a pouca expressividade dos cinemas brasileiros nas mostras principais dos festivais de cinema europeus pelo fato de que as produtoras que coproduzem filmes brasileiros ou seus representantes internacionais (produtoras e agentes de vendas no continente europeu) são de menor porte, com orçamentos menores, e sua influência acaba se voltando para mostras paralelas. Isto é:

[...] a escolha para a seleção principal geralmente depende de fatores que vão além da própria qualidade dos filmes, uma vez que está interligada com o

⁸⁵ Os principais agentes de vendas que atuam no mercado dos filmes de arte e distribuem seus filmes nos festivais internacionais de cinema são: Wild Bunch, Fortissimo, Celluloid Dreams (conhecida também como 'The Director's Label'), Films Distribution, Pyramide, Bavaria-Film. A Celluloid Dreams foi o agente de vendas, por exemplo, do filme *O Céu de Suely*. Muitas vezes, esses agentes de vendas oferecem financiamento a algum/a realizador/a desde a concepção da ideia de um filme. Num certo sentido, atuam como *marchands*, oferecendo seu catálogo de filmes a possíveis compradores (Peranson, 2009). Mark Peranson (2009) aborda rapidamente a maneira como esses agentes de venda se constituíram, principalmente, na França após a agência governamental francesa *Unifrance* deixar de atuar no oferecimento de um catálogo de filmes franceses aos festivais para se tornar apenas promotora e divulgadora dos filmes franceses. No Brasil, a APEX (Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos) tem a função de promover os filmes brasileiros no mundo. Isso se dá por meio de *stands* localizados nos mercados dos festivais pelo *Programa Cinema do Brasil*, desde o ano de 2006, no entanto, o programa promociona filmes apenas de produtores associados. É importante mencionar que durante muitos anos o SEBRAE, por meio do agente de vendas privado Grupo Novo de Cinema, presidido por Tarcísio Vidigal, era quem fazia a promoção dos filmes brasileiros no exterior (Figueiró, 2018, p. 86-89).

poder de influência de determinados agentes desde a produção de filmes, e estes, com frequência, apostam em talentos com algum reconhecimento prévio. (*Ibidem*)

Portanto, observa-se, no período de 2000 a 2019, no *Festival de Berlim*, que apenas quatro⁸⁶ filmes brasileiros participaram da competição principal: *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias*, de Cao Hamburger (1962-, SP), em 2007, *Tropa de Elite*, de José Padilha (1967-, RJ), em 2008 (segundo filme brasileiro a ganhar a premiação principal desse festival, o *Urso de Ouro*); em 2014, *Praia do Futuro* (BR, AL), de Karim Aïnouz (1966-, CE), e em 2017, *Joaquim* (BR, PT), de Marcelo Gomes (1963-, PE). Sendo que *Marighella*⁸⁷, de Wagner Moura (1976-, BA), estreou na mostra principal no ano de 2019, porém, fora da competição.

No *Festival de Veneza*⁸⁸, somente *Abril Despedaçado* (BR, FR, SU), de Walter Salles (1956-), em 2001, concorreu à mostra principal nesse período. Nota-se que o roteiro desse filme é assinado por Karim Aïnouz, Sérgio Machado (1968-, BA) e Walter Salles, os dois primeiros roteiristas se tornam diretores de longa-metragem ainda no início da década e a relação com Walter Salles é fundamental para a exibição de seus filmes em festivais europeus. Além disso, o filme contou com a produção de Arthur Cohn⁸⁹, mesmo produtor de *Central do Brasil* (1998) e de seis filmes de Vittorio de Sica (precursor do *Neorealismo Italiano*) e da Miramax. Esse é um dos festivais europeus com menor participação brasileira, contudo, observa-se a participação de filmes de Karim Aïnouz, Daniela Thomas e de Marcelo Gomes, abordada na próxima seção, na mostra *Horizonte (Orizzonti)*, dedicada a filmes com tendências de maior experimentação estética, conforme definição da página do festival.

Já na mostra principal do *Festival de Cannes*, oito filmes brasileiros foram selecionados para a competição nessas duas décadas, conforme *Tabela 4 – Mostra Principal de Cannes*. Walter Salles (1956-, RJ) teve três obras selecionadas: *Diários de uma motocicleta* em 2004, *Linha de Passe*, codirigido com Daniela Thomas (1959-, RJ), em 2008 e *Na Estrada* em 2012⁹⁰ — todos esses filmes com algum tipo de coprodução com a França. Seguindo de Kleber

⁸⁶ O filme *Tabu* (coprodução Brasil, Portugal, França e Alemanha) do realizador português Miguel Gomes participou da competição em 2012 enquanto o filme *As Herdeiras* (coprodução Paraguai, Uruguai, Brasil, Alemanha e Noruega), dirigido pelo diretor paraguaio Marcelo Martinessi, participou da mostra competitiva de 2018.

⁸⁷ Segundo dados da ANCINE, *O ano em que meus pais saíram de férias* captou R\$ 5.309.000,00 entre 2002 e 2006; *Tropa de Elite* captou R\$ 6.523.654,01 entre 2004 e 2007; *Praia do Futuro*, R\$ 5.764.160,19; *Joaquim*, R\$890.000,00; *Marighella*, R\$ 6.844.000,00. Consulta em: <https://sad.Ancine.gov.br/>

⁸⁸ Há uma coprodução realizada com o Brasil, o filme do diretor Yu Lik-wai (nascido em Hong Kong), *Plastic City*, na mostra principal desse festival em 2008.

⁸⁹ Vencedor de seis estatuetas do Oscar.

⁹⁰ Não há dados de captação dos filmes de Walter Salles no sistema da ANCINE: <https://sad.Ancine.gov.br/>

Mendonça Filho (1968-, PE) com as obras *Aquarius* em 2016 e *Bacurau* em 2019⁹¹, codirigido por Juliano Dornelles (1980-, PE), também em coprodução com a França. Ruy Guerra participou com *Estorvo* (BR, CU, PT) no ano 2000, Hector Babenco (1946-2016, Mar del Plata⁹²) com *Carandiru* (BR, AR, IT) em 2003 e Fernando Meirelles (1955-, SP), em 2008, com *Ensaio Sobre a Cegueira* (BR, CA, JA).

Na tabela, observamos que todos os filmes que participaram dessa seleção têm algum tipo de coprodução com produtoras europeias, o que de certa maneira facilita a interlocução com a curadoria, crítica e agente de vendas que atuam nesses festivais. Além disso, nos discursos dos/as realizadores/as, essas mostras garantem distribuição em mercados internacionais, o que é uma vantagem, porém, não há dados na Ancine sobre o número de ingressos e público fora do país, o que dificulta mensurar a capacidade mercadológica desses filmes. Por outro lado, estar nesses circuitos de exibição de mercados internacionais garante projeção e materialização de representações sobre o país e dos modos de fazer cinemas no Brasil.

Contudo, a quantidade de espectadores/as desses filmes no Brasil demonstra a importância de estar nessa mostra principal, porém, o número de público desses oito filmes é muito discrepante entre as obras, revelando outros fatores que garantem público para os cinemas brasileiros. Isto é, a participação em festivais internacionais de cinema não garante público brasileiro para um filme, mas é uma espécie de vitrine que facilita a produção de outros filmes por meio de financiamento de fundos internacionais e nacionais e de parcerias de coprodução.

Paralelamente, observa-se a presença de Ruy Guerra e Hector Babenco como expoentes de uma tradição cinematográfica brasileira; Walter Salles, Daniela Thomas e Fernando Meirelles como diretores/as da geração do *Cinema da Retomada* e Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles como expoentes de uma geração mais recente de realização de filmes no país que se estabeleceu nos cinemas brasileiros no final da primeira década dos anos 2000.

Nesses filmes, há a predominância de produtoras sediadas no Rio de Janeiro e em São Paulo. Mesmo a produção realizada pela *Cinemascópio*, produtora do casal Kleber Mendonça Filho e da francesa Emilie Lesclaux, sediada em Recife-PE, é em parceria com a *Videofilmes* (RJ) e a *Globo Filmes* (RJ) — ambas sediadas no Rio de Janeiro. A *Videofilmes*, produtora de Walter Salles e de seu irmão João Moreira Salles, por exemplo, produziu metade dos filmes brasileiros selecionados para as mostras principais desses festivais. Nesse sentido, pode-se

⁹¹ *Aquarius*, R\$ 2.904.380,00; *Bacurau*, R\$ 5.700.000,00 - <https://sad.Ancine.gov.br/>

⁹² Argentino, naturalizado brasileiro. Viveu em São Paulo.

inferir que sua parceria é fundamental para estar nas mostras principais dos festivais europeus, o que garante um certo laço com um tipo de cinema brasileiro que circula internacionalmente.

Tabela 4 – Mostra Principal *Festival de Cannes*

Ano	Filme	Realizador/a	Produtora/ Distribuidora	Coprodução	Público (Salas de Cinema BR)
2000	<i>Estorvo</i>	Ruy Guerra (1931-, Moçambique)	Skylight (RJ)/ Riofilme	BR, CU, PT	11.532
2003	<i>Carandiru</i>	Hector Babenco (Hector Babenco (1946-2016, Mar del Plata)	Hb Filmes (SP)/ Columbia	BR, AR, IT	4.693.853
2004	<i>Diários de Motocicleta</i> ⁹³	Walter Salles (1956-, RJ)	FilmFour/ BuenaVista	AL, AR, CH, PE, EUA, FR	ND
2008	<i>Linha de Passe</i>	Walter Salles e Daniela Thomas (1959-, RJ)	Videofilmes (RJ)/ Paramount	BR, EUA, FR	165.956
	<i>Ensaio sobre a Cegueira</i>	Fernando Meirelles (1955-, SP)	O2 Filmes (SP)/ FOX	BR, CA, JA	904.514
2012	<i>Na Estrada</i>	Walter Salles	Videofilmes (RJ)/ Playarte	BR, FR, EUA, RU, CA, AR	289.507
2016	<i>Aquarius</i>	Kleber Mendonça Filho (1968-, PE)	Cinemascópio (PE) / GloboFilmes/ Videofilmes/ Vitrine Filmes	BR, FR	357.024
2019	<i>Bacurau</i>	Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles (1980-, PE)	Cinemascópio (PE)/ Símio Filmes/Globo Filmes/ Vitrine Filmes	BR, FR	741.900

Elaboração da autora. Dados OCA/ANCINE.

Karim Aïnouz destaca o modo como a colaboração entre realizadores se dá no âmbito da produtora para o desenvolvimento de um certo tipo de autoralidade que se contrapõe ao pensamento hollywoodiano, além de mencionar a importância da produtora para o desenvolvimento de seu primeiro longa-metragem. Da mesma forma, o diretor ressalta as coproduções, denominadas por ele, de modo irônico, de “cinema dependente”, que pode ser entendido tanto como desenvolvimento colaborativo de seus filmes quanto na dependência de financiamento de países que podem vir a ser coprodutores, como a França e a Alemanha:

Essa ideia do diretor individual é uma construção histórica dos estúdios de Hollywood. A autoralidade nos movimentos estéticos se dão com colaborações entre autores. O problema de nosso contexto brasileiro é que ficamos isolados na captação e na criação, como se fôssemos competidores, mas acho fundamental contribuir com o trabalho dos outros. Colaboro tornando a visão deles mais claras, decifrar algumas coisas. O trabalho do

⁹³ *Diários de motocicleta* não é considerado um filme brasileiro pela ANCINE, pois não possui cadastro de CPB (Cadastro de Produto Brasileiro). Portanto, não há dados de bilheteria no Brasil. Relacionei-o na tabela, principalmente, pela importância do realizador na argumentação.

diretor no set é solitário por necessidade, mas não é preciso haver solidão antes e depois da filmagem. A Videofilmes é um espaço de colaboração. Eu reviso os textos do Waltinho (Walter Salles), por exemplo, e ele foi importante no *Madame Satã*. Trabalho faz um tempo com Marcelo Gomes, fizemos um documentário e uma instalação juntos. Também faço parte de uma turma chamada *Cinema Dependente*, com caras dos Estados Unidos, da França, da África, e cada um lê o roteiro um do outro e nos ajudamos na criação de espaços para os filmes. (Aïnouz, 2006)⁹⁴

Desse modo, Karim Aïnouz sublinha como essa colaboração é feita em ambientes como o da produtora *Videofilmes* e nas trocas com outros/as realizadores/as e ambientes de financiamento. Por estar fora do país, também tem uma posição privilegiada, inclusive na colaboração, pois como destaca em sua fala, o ambiente brasileiro de pouco financiamento na primeira década dos anos 2000 tem como consequência a competição pelo pouco recurso financeiro disponibilizado pelo Estado entre realizadores/as. Não vou entrar na discussão sobre a possibilidade ou não de emergência de movimentos estéticos, como ressaltado pelo realizador, contudo, a posição de Karim, ao se estabelecer fora do país, em proximidade com Walter Salles e, ao mesmo tempo, com integrantes da produção pernambucana como Marcelo Gomes, o coloca em contato com algumas lutas de poder definidas na palavra competição.

Seguindo os dados dos principais festivais europeus, para delimitar quem são os/as estabelecidos/as na área cinematográfica brasileira e suas constelações, quero ressaltar a participação de jurados/as brasileiros/as nas seleções de premiação para obras filmicas exibidas nesses festivais. Na *Mostra Principal* de Berlim, Walter Salles e Hector Babenco participaram, respectivamente, no ano 2000 e em 2001. No festival alemão, há colaboração também de Zita Carvalhosa⁹⁵ em 2010, no júri de *Filmes de Curta-Metragem*, e da realizadora Maria Augusta Ramos (1964-, DF) no júri de premiação de melhor documentário no ano de 2019. A atriz Alice Braga foi a única representante brasileira no júri de premiação no *Festival de Veneza*, nesse caso, do prêmio *Luigi de Laurentis*, concedido a um cineasta estreante apresentado em qualquer seção do festival.

No *Festival de Cannes*, o único jurado brasileiro da mostra principal no período foi novamente Walter Salles no ano de 2002. Há a participação de brasileiros/as no júri de outras premiações: *Camera d`Or* — Luiz Carlos Merten⁹⁶ em 2006 e Cacá Diegues em 2012; *Mostra Cinéfondation* — Cacá Diegues em 2010, Karim Aïnouz em 2012 e Daniela Thomas em 2014; *Prêmio Nikon Award* — Kleber Mendonça Filho em 2012 e Thiago Stivaletti⁹⁷ em 2013;

⁹⁴ <https://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR70330-5856,00.html>

⁹⁵ É uma das curadoras do *Festival Internacional de Curtas-metragens de São Paulo*.

⁹⁶ Jornalista e crítico do jornal O Estado de São Paulo.

⁹⁷ Jornalista e crítico de cinema. Cobriu o *Festival de Cannes* por oito anos para o portal UOL.

Nespresso Grand Prize — Kleber Mendonça Filho em 2017; *L'Oiel d'OR* (prêmio concedido ao melhor documentário) — Amir Labaki⁹⁸ em 2016 e; *Queer Palm* — João Federici⁹⁹ em 2016. Essa maior participação no festival francês de jurados/as brasileiros/as pode ser um indício de maior afinidade de cinemas brasileiros com os significados de cinemas emitidos pelo *Festival de Cannes*.

Esses dados me levam também a reiterar a importância de realizadores/as do movimento *Cinema Novo* para esses festivais, pois, mesmo no início deste século, seus realizadores, a exemplo de Cacá Diegues, são convidados a participar como jurado de mostras desses festivais europeus ou ainda os filmes relacionados a realizadores desse movimento se destacaram nas mostras principais no início dos anos 2000. Desse modo, há a presença de uma mostra em homenagem ao movimento cinemanovista em 2004, a *Tribute*, que exibiu as seguintes obras relacionadas a esse movimento: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha; *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos; *O Pagador de Promessas* (1962), de Anselmo Duarte (único filme brasileiro a ganhar a Palma de Ouro); *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade; *Bye Bye Brasil* (1980), de Cacá Diegues e; *Dona Flor e seus Dois Maridos* (1976), de Bruno Barreto. Além disso, nesse ano, foi exibido o documentário *Glauber o Filme — Labirinto do Brasil* (2003), de Sylvio Tandler, na mostra principal de filmes, porém, fora de competição.

A escolha, por exemplo, da obra *Estorvo* (coprodução de Brasil, Cuba e Portugal), de Ruy Guerra, no ano 2000 para a mostra principal também pode ser analisada como uma herança da circulação desse modo de fazer cinemas brasileiros ainda no século XXI. Em 1964, *Os Fuzis*¹⁰⁰ (1963), de Guerra, foi o primeiro longa-metragem brasileiro a receber a premiação do júri no *Festival de Berlim*. *Os Cafajestes* (1962), *Os Deuses e os Mortos* (1970) e *A Queda* (1976), do mesmo realizador, também foram indicados ao prêmio principal da *Berlinale*.

Em 2020, numa atividade da 44^o *Mostra Internacional de Cinema em São Paulo*, Ruy Guerra, ao refletir sobre sua trajetória no cinema, enfatiza sua interpretação do cinema como uma arte política e de transformação social, tema que atravessa o pensamento dos cineastas cinemanovistas. Nesse sentido, seu modo de compreender os significados do cinema se relaciona ao pensamento dos cinemas nacionais ou dos terceiros cinemas que emergem na década de 1960:

⁹⁸ Diretor e programador do festival de documentários *É Tudo Verdade*.

⁹⁹ Diretor do festival *Mix Brasil*, voltado para filmes que abordam a temática LGBTQIA+.

¹⁰⁰ Uma das locações de *Central do Brasil* foi Milagres-BA, onde também foi gravado *Os Fuzis*.

Não consigo pensar num cinema que não seja político, numa estética que não seja política. Considero ao mesmo tempo a grande dificuldade que é o projeto da criação e de fazer cinema. O cinema é uma arte extremamente complexa, extremamente importante e poderosa. Não ao ponto de pensar como nos anos 1960. Nos anos 1960, nós achávamos que o cinema ia mudar a sociedade de uma forma radical que era Fuzis, não chego a essa ingenuidade. Mas é uma forma de arte das mais transformadoras, não é à toa que os governos totalitários têm sempre a preocupação de controlar o cinema para poder dominar os seus públicos [...]. E o cinema sendo uma forma extremamente forte de transformação cultural passa pelo cinema o que há de fundamental no ser humano que é de transformação [inaudível] em todos os aspectos. E a função do cineasta é essa: a de revelar, discutir, de se opor a todas as formas de repressão. Meu cinema é basicamente um cinema contra o poder, contra todas as formas de poder e todas as formas de racismo e discriminação. Porque eu acho que não vale a pena viver se não for para isso, não vale a pena fazer cinema se não for para isso, não vale a pena a gente tá aqui perdendo tempo fazendo palavrinhas se depois vamos compactuar com situações de domínio e de benesses próprias e por honrarias e dinheiro nos submetemos a uma vida que não é digna de ser vivida. Eu acho que o cineasta é um pouco um ser marginal, porque é marginalizado pela sociedade, mas é um ser que está profundamente integrado com o povo em geral porque estamos juntos nessa submissão na luta contra a repressão (Guerra, 2020).

Na concepção de cinema de Ruy Guerra, há a necessidade de uma criação estético-política que se relaciona com a concepção de *estética da fome* (Rocha, 1965), nesse sentido, é dever do cinema produzido na América Latina se conectar com as lutas sociopolíticas da população, sendo fundamental na conscientização de seus problemas sociais. Ainda que Glauber Rocha direcione esse texto a um público europeu no congresso *Terceiro Mundo e Comunidade Mundial*, na cidade italiana de Gênova, sua posição é de criticar o ponto de vista europeu da exotização do país. O manifesto é retomado por Ivana Bentes (2007) para opor esse tipo de fazer cinematográfico àquele praticado pelo conjunto de filmes do *Cinema da Retomada*, cujos cenários *sertão* e *favela* são atualizados para internacionalização desses filmes, observadas as diferenças temporais, a exemplo de *Central do Brasil*, de Walter Salles, e de *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles.

Segundo a autora, esses cenários estão circunscritos numa *estética da fome* (Rocha, 1965), em que os filmes pertencentes à constelação do movimento *Cinema Novo* denunciam as desigualdades sociais enquanto os filmes do início da década delimitam esses cenários como uma orientação para o consumo turístico e das trocas culturais, sendo exemplos de uma *cosmética da fome*, utilizados para a internacionalização dos cinemas brasileiros que podem ser expoentes de imagens que dialogam com o turismo e não contribuem para mudanças sociais, como propunha o movimento cinemanovista. No entanto, é necessário observar que o texto de Glauber Rocha é apresentado num ambiente de discussão cinematográfica na Itália e que

também se insere nas interlocuções internacionais daquele período sobre discussões de cinemas nacionais e Terceiros Cinemas, como abordo no último capítulo. A reflexão de Ivana Bentes, por outro lado, é importante para apresentar o realizador Walter Salles na sua tentativa de se colocar como herdeiro do *Cinema Novo* a partir da paisagem do sertão nordestino e, portanto, como representante legítimo dos cinemas brasileiros em âmbito internacional.

A trajetória do realizador é atravessada por relações internacionais. O realizador é filho de embaixador e um dos herdeiros do grupo Itaú-Unibanco, cursou economia na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro — PUC/RJ, apesar de não seguir carreira. O início de sua trajetória no cinema é a partir de um curso de comunicação visual no sul da Califórnia, nos Estados Unidos, onde começou sua carreira na publicidade. No início de sua carreira no audiovisual, produziu séries e programas televisivos a partir de 1983, como *Conexão Internacional*. Seu primeiro filme longa-metragem é *A Grande Arte* (1991). Em 1995, dirigiu junto a Daniela Thomas *Terra Estrangeira*, uma coprodução Brasil/Portugal. *Central do Brasil* (1998) foi seu terceiro filme, marco importante no pensamento recente de internacionalização de filmes brasileiros ou fora da produção de Hollywood, coproduzido pelo suíço Arthur Cohn, que comprou os direitos de distribuição na Alemanha, Itália e Suíça, e pela francesa Martine de Clermont-Tonnerre (sócia da Mact Production), que o realizador conheceu numa festa dada por uma amiga (Figueiró, 2018).

A primeira estratégia de internacionalização desse filme inicia-se a partir do argumento apresentado por Marcos Bernstein (1970-, RJ) e João Emanuel Carneiro (1970-, RJ) ao prêmio de desenvolvimento de roteiro *Cem Anos de Cinema*, do *Festival de Sundance* de 1996, que concedeu 300 mil dólares¹⁰¹ para pesquisa e escrita. Uma das cláusulas desse contrato era lançar o filme nesse festival, o que ocorreu no ano de 1998. O filme também conseguiu uma coprodução com a França ao receber recursos do *Fonds Sud Cinéma*¹⁰² do CNC (Centre national du cinéma et de l'image animée), órgão do governo francês responsável pelas políticas audiovisuais.

Desse modo, *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles, estreou em janeiro de 1998 no *Festival Sundance de Cinema*, nos Estados Unidos. No mês seguinte, o filme foi ganhador do prêmio de melhor filme estrangeiro, o *Urso de Ouro* (o primeiro a ser concedido para uma

¹⁰¹ Esse prêmio foi dado pela televisão japonesa NHK, que também garantia exibição no Japão.

¹⁰² De acordo com a página do CNC, o *Fonds Sud Cinema* tem o objetivo de respaldar a diversidade cinematográfica através do mundo. Criado em 1984 e destinado a apoiar longas-metragens de realizadores de países da África, da América Latina, da Ásia, do Oriente Médio e, a partir de 1997, de alguns países do Leste Europeu. O fundo foi extinto em 2012, quando o governo francês lançou seu novo programa de financiamento aos “cinemas do mundo”, o *World Cinema Support* ou *L'Aide aux Cinema du Monde*.

produção brasileira), e do *Urso de Prata* de melhor atriz para Fernanda Montenegro¹⁰³, na *Berlinale*. Também recebeu o Globo de Ouro de Melhor Filme Estrangeiro e foi indicado ao Oscar. Uma das estratégias de divulgação do filme nos circuitos internacionais foi aproximá-lo do movimento *Cinema Novo*. Conforme discussão de Ivana Bentes (2007), um dos modos de representar esse vínculo é por meio do cenário sertão nordestino, presente nos filmes do movimento da década de 1960/1970 e atualizado no filme de maneira refletida. Na revista *Cahiers du Cinéma*, por exemplo, há uma reportagem de Sotomayor (1998) sobre o filme denominada “Cinema Novo, le retour”, que aborda a relação do filme com o movimento.

O diretor, ao ser interrogado sobre como ele via *Central do Brasil* vinte anos após sua estreia, numa entrevista para o perfil *Cinema Paradiso* na plataforma *Youtube*, responde que gostaria de apresentar um filme de reencontro do Brasil com o Brasil, que pode ser ampliado pelo encontro desse filme brasileiro com um tipo de cinema produzido no Brasil e, também, com uma “geografia física, aquela ida para o Nordeste, o coração do Brasil”:

A primeira coisa que eu queria dizer é que o *Central [do Brasil]* foi uma ideia que me veio num momento de uma profunda desesperança no Brasil e no cinema brasileiro. O cinema deixou de existir, a gente fazia 70 filmes por ano. Durante três anos, a gente não fez nenhum filme, ou seja, foi nesses anos de silêncio que eu tive justamente a ideia do *Central do Brasil*. [...] O filme nasce de um desejo de reencontro com o Brasil e com o Brasil projetado na tela de cinema, vendo o filme hoje acho que ele tá impregnado desse desejo de reencontro, de reencontro com uma geografia física, aquela ida para o Nordeste, o coração do Brasil. Mas, também, uma geografia humana brasileira, né? Não é à toa que tem aqueles rostos no início, aquelas pessoas que falam de onde são, sabe? Eu sou tal pessoa e eu venho de tal lugar. E é isso que espero depois dos anos tão difíceis que a gente tá vivendo hoje aqui, que a gente possa novamente redescobrir o país que a gente quer ser. (Walter Salles, 2020)

A fala de Walter Salles também salienta, por outro lado, sua oposição ao governo de extrema-direita de Jair Bolsonaro e as dificuldades que podem ser apresentadas à produção cinematográfica do país num contexto de não continuidade de políticas públicas ou de sua própria extinção. Contudo, é preciso pensar quais tipos de respostas podem ser dadas a um projeto autoritário de poder que dificulta ou não permite o desenvolvimento de uma produção cinematográfica “independente” quando essa produção não dialoga com um público mais amplo no país, como demonstrei nos dados de distribuição no primeiro capítulo desta pesquisa.

¹⁰³ O Urso de Prata de melhor atriz para Fernanda Montenegro soma-se aos de Marcélia Cartaxo, por *A Hora da Estrela*, de Suzana Amaral, e de Ana Beatriz Nogueira, por *Vera*, de Sérgio Toledo, respectivamente em 1986 e 1987.

Depois de *Central do Brasil*, a Videofilmes realizou as seguintes coproduções com a França: *Abril Despedaçado*, *Madame Satã* e *O Céu de Suely* — todos eles com participação em festivais internacionais de cinema realizados na Europa. O primeiro concorreu à premiação principal de Veneza, como dissemos anteriormente, o segundo foi exibido na mostra *Um Certo Olhar do Festival de Cannes* e o último foi exibido na mostra *Horizonte do Festival de Veneza*. Marcos Bernstein, roteirista, também realizou duas coproduções com a França pela produtora *Pássaro Films*, *O Outro Lado da Rua* participou da mostra *Panorama do Festival de Berlim*.

A produtora de Walter Salles é, portanto, uma importante parceira para internacionalização de filmes brasileiros em festivais e no continente europeu, um dos motivos, além do trânsito do sócio-realizador, seria o êxito de bilheteria de *Central do Brasil*, quase 1 milhão de espectadores entre o público francês (Figueiró, 2018, p.149). Além dos filmes de Karim Aïnouz, mais recentemente, participou da coprodução de *Aquarius* (2016), de Kleber Mendonça Filho, e do *No meu Lugar* (2009), de Eduardo Valente, ambos os filmes representantes de uma geração que se estabeleceu nos cinemas brasileiros nos anos 2000, a ser abordada ao final deste capítulo.

Além disso, durante a pandemia de Covid-19, uma das instituições das quais o realizador é sócio, o Instituto Moreira Salles (IMS), dialogou com a produção recente brasileira por meio do *Programa IMS Convida*, que ofereceu recursos a artistas das artes visuais e do audiovisual para realização de obras artísticas em formato livre, “muitos deles atuantes em regiões de periferia”, cujo critério de seleção também levou em consideração não apenas a situação de vulnerabilidade econômica, mas também “a diversidade de identidades presentes no Brasil – de raça, gênero, regionalidade”,¹⁰⁴ confluindo com os discursos mais recentes da diversidade cultural, conforme discuti no capítulo anterior.

Nesse sentido, Ivana Bentes (2007), no início dos anos 2000, examinava a emergência de “novos sujeitos”, de intelectuais e artistas de origem periférica que começam a disputar as mesmas verbas e financiamentos para projetos, passando de “objetos” a “sujeitos” dos próprios discursos:

Esses novos sujeitos do discurso na música, na literatura (o escritor Paulo Lins e os demais intelectuais e artistas saídos da periferia) destituem os tradicionais mediadores da cultura e, mais do que isso, disputam as mesmas verbas e financiamentos para projetos de cunho social, passam de “objetos” a sujeitos do discurso, outra novidade irônica que acaba com qualquer “paternalismo” remanescente. Os novos marginalizados, os sujeitos e vítimas privilegiados da

¹⁰⁴ <https://ims.com.br/2020/07/20/programa-convida-etapa-3/>

violência urbana, lutam para obter o copyright sobre sua própria miséria e imagem, sabendo que a “mediação” e os mediadores entre essas diferentes esferas e discursos não podem ser descartados e continuaram concorrendo entre si ou se associando em parcerias produtivas (Bentes, 2007).

Desse modo, percebe-se a importância de compreender como os/as estabelecidos/as dos cinemas brasileiros dialogam com os *outsiders* e de como essas relações evidenciam o equilíbrio de poder mutável entre esses grupos. Na última década, os discursos da diversidade cultural realizados também no âmbito dos festivais internacionais de cinema foram fundamentais para o estabelecimento de políticas como essa, ainda que dentro de uma perspectiva de visibilidade mercadológica.

Nesta seção, destaquei a participação do *Cinema Novo* e dos/as realizadores/as no estabelecimento de cinemas brasileiros nos festivais internacionais de cinema nas mostras principais. Voltei-me, principalmente, para Walter Salles e a *Videofilmes* nas suas conexões com outros/as realizadores/as, algo que destrincho nas próximas duas seções, primeiro, a partir da trajetória de Karim Aïnouz e, depois, com considerações sobre o estabelecimento de outros/as realizadores/as de cinemas brasileiros a partir da crítica cinematográfica, caso de Kleber Mendonça Filho.

3.2. Mostras de Experimentação Estética: realizadores/as em vias de se estabelecer

[...] São mais de mil filmes inscritos e é bem bom você estar entre os escolhidos. Tem um reconhecimento, sem dívida, porque você entra em um dream-team. Essa seleção, como o vestibular, é questionável, mas, se você é aprovado, isso é bem bacana. Ninguém odeia tirar primeiro lugar em vestibular né? Vamos falar sério. Seu trabalho passa a ser olhado com outros olhos por causa disso. E por isso também é muito violento, porque você fica com o corpo estendido, totalmente exposto. Mas você ganha um circuito internacional. O Casamento de Romeu e Julieta¹⁰⁵ deu um milhão no Brasil, mas deu quanto no mundo? Madame Satã deu 200 mil espectadores no Brasil, mas foi visto em vários países. Financeiramente, foi até mais rentável. Isso é o mundo contemporâneo. Se você não vai a Cannes, seu filme vale US\$ 10 mil. Se vai a Cannes, vale US\$ 50 mil. Isso é uma validação. (Karim Aïnouz, 2006)

Início esta seção com a fala de Karim Aïnouz endereçada a Cleber Eduardo sobre a importância de estar em festivais de cinema europeus como Cannes. A metáfora da seleção de vestibular para se aproximar dos festivais demonstra a dificuldade de se estar na lista de exibição de filmes de mostras dos festivais internacionais de cinema europeus que têm números

¹⁰⁵ Filme de 2005 de Bruno Barreto do gênero comédia romântica.

reduzidos de filmes e também aponta os festivais, em particular, o *Festival de Cannes*, como um importante lugar de produção de significados sobre cinemas. Nesse sentido, a obra exibida nesses espaços é ela própria uma perspectiva de cinema composta de prática e teoria. Por outro lado, o realizador fala abertamente sobre as possibilidades mercadológicas que se abrem ao compor essa seleção com perspectiva que seu filme circule em mercados de outros países. Essa oportunidade mercadológica¹⁰⁶, atravessada pela validação, é dotada de significados sobre circulação que inserem a obra também na possibilidade de ser memorável não apenas para o público brasileiro, mas internacionalmente.

A fala também estabelece uma posição do realizador em relação à filmografia brasileira muito próxima da produção televisiva, o que a torna mais voltada para o público do país, com pouca possibilidade de inserção internacional. Nesse sentido, curadores, produtores e distribuidores estrangeiros que circulam no país tendem a expor essa posição de que faríamos filmes sobre nós mesmos que pouco se relacionam com os mercados internacionais e que somente filmes de autores/as como os de Karim Aïnouz dialogam com esses públicos internacionais, cinéfilos, frequentadores de festivais (Figueiró, 2018, p. 153).

Descrevo nesta seção quais obras e realizadores/as brasileiros/as participaram das mostras *Horizonte (Orizzonti)*, do *Festival de Veneza* — criada em 1988, *Um certo olhar (Un Certain Regard)*, do *Festival de Cannes*, cuja primeira edição ocorreu em 1978, e *Panorama*, no *Festival de Berlim* — criada nos anos 1970. Todas essas seleções são dedicadas a exibir filmes com experimentações estéticas, de cineastas que estão no caminho de se estabelecerem na indústria cinematográfica internacional e/ou reconhecidos/as pela autoralidade de suas obras nos países de origem. Ou ainda, são uma espécie de complemento das obras da mostra principal que não são selecionadas devido a critérios não apenas estéticos, mas mercadológicos. As duas primeiras são compostas por cerca de vinte filmes em cada edição do festival, enquanto a mostra *Panorama* exhibe cerca de trinta filmes por ano.

A partir da seleção dessas obras, abordo, principalmente, o desenvolvimento da trajetória de Karim Aïnouz nesses festivais, tentando articular sua produção com a ideia de um *cinema internacional, cinema transnacional e/ou cinema global* que segue o fio traçado por Walter Salles. Nesse sentido, esses cinemas não apenas falam do global ou do multicultural, mas são realizados por produtoras de diferentes nacionalidades por meio de coproduções. Pode-

¹⁰⁶ A pesquisa de Belisa Figueiró (2018, p. 135-138), por exemplo, demonstra que os maiores públicos de cinemas brasileiros são os filmes *Central do Brasil*, com 889.565 ingressos vendidos nas salas de cinema, seguido de *Cidade de Deus*, com 155.877. Contudo, a maior parte dos filmes brasileiros tem um número de espectadores bem menor entre o público francês, por exemplo, *Abril Despedaçado* teve 35.166 espectadores, *O Som ao Redor*, 22.857, *Madame Satã*, 18.262, *Trabalhar Cansa*, 2.579, e *Girimunho*, 2.470.

se pensar em considerações sobre essas definições, como tentei abordar no capítulo anterior. Quero tomar a ideia de Thomas Elsaesser (2015) de que para um *filme transnacional* existir é necessário que ele passe por um festival, desse modo, Cannes é importante para que um filme se torne um “clássico” ou exemplo de arte duradoura ou inovadora. Portanto, mais do que um público amplo e economicamente rentável, como um filme de Hollywood, ter uma obra em festivais internacionais de cinema é estar em interlocução com teorias e práticas cinematográficas, reiteradas e reificadas por um público que está em formação, como estudantes.

Na mostra *Horizonte*, no período de 2000 a 2019, participaram seis filmes de realizadores/as brasileiros/as: *Árido Movie*, de Lírio Ferreira (1965-, PE), em 2005; *O Céu de Suely*, de Karim Aïnouz, em 2006; no ano de 2009, *Viajo porque Preciso, Volto Porque Te Amo* (2009), de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz, e *Insolação*, de Felipe Hirsch (1972-, RJ) e Daniela Thomas; *Girimunho* (BR - AL - ES), em 2011, de Helvécio Marins Jr. (1973-, MG)¹⁰⁷ e Clarissa Campolina (1979-, DF); *Deslembro* (2018), de Flávia Castro (1965-, RS). Destaco, nessas obras, a *viagem e o encontro com a outreidade*, algo que acompanha a narrativa de todos esses filmes. Portanto, são filmes que se estabelecem desde a problemática dos deslocamentos, da mobilidade e da não mobilidade, um tipo de tema que se vincula às questões sobre cosmopolitismos que também estão presentes nas reflexões sobre cinemas mundiais e globais. Essas obras demonstram como as inter-relações globais atravessam o cotidiano das personagens, mesmo que muitos vivam em lugares considerados ermos, no sertão pernambucano ou mineiro. O interesse é como esses lugares dialogam com as questões globais que surgem no seu cotidiano. Nesse sentido, são filmes que enfatizam “a presença de referência de outras culturas, seja pela migração, seja pelos meios de comunicação de massa”, portanto, são filmes que permitem pensar a encenação do mundo, quem pode falar sobre ele e como ele se configura como um desafio estético, colocando-se como um cinema global (Lopes, 2010).

Nessas obras, além da temática também pode-se observar alguns aspectos de produção que as colocam também em acepção de uma obra fílmica global. Tomo o exemplo *Girimunho*, dos realizadores mineiros Helvécio Marins Jr. e Clarissa Campolina. Tanto Helvécio Marins Jr. quanto Clarissa Campolina circularam com curtas em outras mostras dos principais festivais

¹⁰⁷ Helvécio Marins Jr., Clarissa Campolina, Marília Rocha, Leonardo Barcellos, Pablo Lobato, Sérgio Borges e a produtora Luana Melgaço fazem parte do coletivo mineiro Teia. Segundo Marcelo Ikeda (2021, p??), Helvécio Marins Jr. foi selecionado para o *Festival de Rotterdam* na edição de 2002 com seu primeiro curta-metragem, *Dois homens* (2001); *Nascente*, curta de Helvécio, concorreu ao *Tiger Award* em 2006, e *Trecho*, dirigido por Helvécio e Clarissa Campolina, em 2007. Além desses, os longas *Acidente*, de Cao Guimarães e Pablo Lobato, e *Acácio*, de Marília Rocha, foram exibidos, respectivamente, em 2006 e 2007 em Mostras do *Festival de Rotterdam*.

européus desde o início dos anos 2000, fato que os coloca em diálogo com agentes do circuito internacional. Desse modo, essa circulação foi importante para abrir portas para o financiamento do *Fundo Hubert Bals* para o desenvolvimento do roteiro e pós-produção do filme *Girimunho* e das coproduções com produtoras da Espanha e da Alemanha.

Tabela 5 – Mostra Horizonte – Festival de Veneza

Ano	Filme	Realizador/a	Produtora/ Distribuidora	Coprodução	Público (Salas de Cinema BR)
2005	<i>Árido Movie</i>	Lirio Ferreira (1965-, PE)	Cinema Brasil Digital (RJ)/ Europa		21.729
2006	<i>O Céu de Suely</i>	Karim Aïnouz (1966-, CE)	Videofilmes (RJ)/ Downtown	BR, AL, FR	73.892
2009	<i>Viajo porque Preciso, Volto Porque Te Amo</i>	Marcelo Gomes (1963-, PE) e Karim Aïnouz	Rec Produtores Associados (PE)/ Espaço Filmes		26.623
	<i>Insolação</i>	Felipe Hirsch (1972-, RJ) e Daniela Thomas	Dezenove Som e Imagens (SP)/ Europa		2.524
2011	<i>Girimunho</i> ¹⁰⁸	Helvécio Marins Jr. (1973-, MG), Clarissa Campolina (1979-, DF)	Anavilha (MG)/ Dezenove Som e Imagem (SP) / Vitrine Filmes	BR, ES, AL	5.163
2018	<i>Deslembro</i>	Flávia Castro (1965-, RS)	Videofilmes/ Globo Filmes/ Imovision		16.500

Elaboração da autora.

Nesse sentido, o filme possui uma série de apoios internacionais que permite a realização do filme em sintonia com um modo de produzir global, assim, o projeto passou pelo mercado de coprodução *Cinemart*, do *Festival de Rotterdam*, laboratório audiovisual *Buenos Aires Lab* e é constituído também com recursos do *World Cinema Fund*, do *Festival de Berlim*, além de recursos do governo espanhol, alemão e da *Lei do Audiovisual* e apoio do programa estadual *Filme em Minas*. Assim, *Girimunho* é realizado pela produtora dos realizadores (*Anavilha*) em coprodução com a *Dezenove Som e Imagem* — produtora criada por Sara Silveira e Carlos Reichenbach na década de 1990 —, a espanhola *Eddie Saeta* e a alemã *Autentika* — fundada pelo paulistano Paulo de Carvalho e pela alemã Gudula Meinzolt e que tem

¹⁰⁸ O filme *Girimunho* é definido por Marcelo Ikeda (2021) como um dos exemplos de um movimento contemporâneo do Novíssimo Cinema Brasileiro. O filme tem coprodução com a *Dezenove Som e Imagem* — com a espanhola *Eddie Saeta* e a alemã *Autentika* —, fundada pelo paulistano Paulo de Carvalho e pela alemã Gudula Meinzolt. Através da última produtora, o filme conseguiu financiamento público alemão em regime de coprodução, além do financiamento do *Fundo Hubert Bals* do *Festival de Roterdã*. Teve distribuição na França, por meio da parceria com *Damned Distribution*. Paulo de Carvalho é paulistano, apesar de morar há anos na Alemanha. Em 1993, foi um dos responsáveis pela criação do *CINELATINO Festival*, realizado em Tübingen/Alemanha. Participa de importantes fóruns e comitês de seleção de projetos latino-americanos, tais como *Festival de Locarno*, *Festival Internacional de Leipzig de Documentário e Animação*; Comitê de Seleção da seção *PROYECTA* no *Ventana Sur*.

participação ativa em atividades de formação e de mercado nos festivais de cinema realizados no país.

Tabela 6 – Mostra Um Certo Olhar – Festival de Cannes¹⁰⁹

Ano	Filme	Realizador/a	Produção/ Distribuição	Coprodução	Público (Salas de Cinema BR)
2000	<i>Eu, Tu, Eles</i>	Andrucha Waddington (1970-, RJ)	Conspiração Filmes (RJ)/ Columbia		695.682
2002	<i>Madame Satã</i>	Karim Aïnouz (1966-, CE)	Videofilmes (RJ)/ Lumière	BR, FR	163.161
2005	<i>Cinema, Aspirinas e Urubus</i>	Marcelo Gomes (1963-, PE)	Rec Produtores Associados (PE)/ Dezanove Som e Imagens (SP)/ Imovision		105.526
2005	<i>Cidade Baixa</i>	Sérgio Machado (1968-, BA)	Videofilmes/ Lumière		128.134
2008	<i>A festa da menina morta</i>	Matheus Nachtergaele (1968-, SP)	Bananeira Filmes (RJ)/ Imovision	BR, PT, AR	16.414
2009	<i>À deriva</i>	Heitor Dhalia (1970-, PE)	O2Filmes (SP)/ Universal		94.588
2011	<i>Trabalhar Cansa</i>	Juliana Rojas (1981-, SP) e Marco Dutra (1980-, SP)	Dezanove Som E Imagens (SP)/ Polifilmes		6.969
2018	<i>Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos</i>	João Salaviza (1984-, Portugal), Renée Nader Messoria (1979-, RJ)	Entre Filmes (MG)/ Embaúba Filmes (SP)	BR, PT	3.815
2019	<i>A vida invisível de Eurídice Gusmão</i>	Karim Aïnouz	Camisa Treze Cultural (SP)/ Sony/Vitrine Filmes	BR, AL	136.419

Elaboração da autora.

Na mostra *Um Certo Olhar*, participaram as seguintes obras de realizadores/as brasileiros/as: em 2000, *Eu, Tu, Eles*, de Andrucha Waddington; em 2002, *Madame Satã*, de Karim Aïnouz; em 2005, *Cinema, Aspirinas e Urubus*, de Marcelo Gomes, e *Cidade Baixa*, de Sérgio Machado; *A festa da menina morta*, de Matheus Nachtergaele, em 2008; em 2009, *À Deriva*, de Heitor Dhalia; em 2011, *Trabalhar Cansa*, de Juliana Rojas e Marco Dutra; em, 2018, *Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos*, de João Salaviza e Renée Nader Messoria, ganhador da premiação do júri e; em 2019, *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, de Karim Aïnouz, ganhador do prêmio de melhor filme, sendo a primeira vez que o país ganhou tal

¹⁰⁹ Em 2006, o filme *Paris, Je t'aime*, com codireção de vários diretores/as, entre eles/elas, Walter Salles e Daniela Thomas, também fez parte da mostra, porém, por ser um filme que convidou vários diretores para falarem sobre um tema determinado, achei mais oportuno citá-lo nesta nota.

premiação. Cabe ressaltar que no discurso do realizador ao ganhar a premiação dessa mostra, ele deu destaque à ideia de um país de diversidade cultural, contrapondo-se ao discurso de homogeneização do governo de extrema-direita de Jair Bolsonaro.

Nessas duas mostras, destaca-se a participação das produtoras *Videofilmes* e *Dezenove Som e Imagem* (criada por Sara Silveira e Carlos Reichenbach¹¹⁰ na década de 1990, com foco na produção e internacionalização de filmes independentes), responsáveis por dois filmes cada uma em cada mostra. Portanto, são produtoras relevantes na interlocução com os festivais europeus, como destacado na seção anterior sobre a produtora de Walter Salles.

A *Dezenove Som e Imagem* foi criada nos anos 1990 por Sara Silveira (1950-, RS), que trabalhou como assistente de direção de Roberto Santos e Bruno Barreto nos anos 1980, e pelo diretor Carlos Reichenbach (1945-2012, RS). Maria Carolina Oliveira (2014) aponta a importância da *Dezenove Som e Imagem* para diretores/as no início de carreira desde a década de 1990, a exemplo de Beto Brant (*Os Matadores*, 1995, e *Ação entre amigos*, 1998); Laís Bodanzky (*Bicho de Sete Cabeças*, 2001); Anna Muylaert (*Durval Discos*, 2002; *É proibido fumar*, 2009). Nos filmes listados nas mostras *Horizonte* e *Um Certo Olhar*, produziu *Cinema, aspirinas e urubus* (2005), de Marcelo Gomes, *Girimunho* (2011), de Helvécio Marins Jr. e Clarissa Campolina, e *Trabalhar cansa* (2011), de Marco Duque e Juliana Rojas. Ter uma coprodutora como a *Dezenove Som e Imagem* facilita tanto o acesso ao financiamento nacional — pois os editais para realizadores/as no Brasil costumam pontuar a experiência de produção — quanto o acesso a financiamentos e coproduções em festivais do circuito internacional, pois Sara Silveira é uma das produtoras com “relações fortes fora do Brasil” (*Ibid.*, p. 217).

Ao seguir a carreira dos filmes produzidos pela *Dezenove Som e Imagem*, é possível caminhar por algumas rotas dos cinemas brasileiros no continente europeu desde os anos 1990. Além disso, Sara Silveira posiciona a *Dezenove Som e Imagem* como uma produtora que trabalha com editais públicos e fundos internacionais para financiamento de seus filmes, contrapondo-se à produtora O2 de Fernando Meirelles e Walter Salles, conforme entrevista dada à Maria Carolina Oliveira (2014):

A gente trabalha quase só com edital aqui na Dezenove, não com incentivo fiscal que precisa captar direto em empresas. Porque aqui a gente não consegue captar, quem consegue é O2, Fernando Meirelles, Walter Salles, esses grandes nomes. E aí tem banco atrás, tem contatos com as empresas por conta da publicidade... São esses que conseguem captar em empresas. De outro lado, eu abro bastante portas no exterior, existem diversos fundos

¹¹⁰ Carlos Reichenbach foi diretor e fotógrafo, nascido em Porto Alegre, cresceu em São Paulo. Seu pai era editor de livros e o avô alemão se mudou para o Brasil a convite do governo brasileiro para fundar a primeira empresa de litografia do Brasil. Foi um importante nome para o cinema independente brasileiro.

internacionais para coprodução. [...] Meu filme acaba sendo muito mais visto lá fora do que aqui no meu país. Eu tenho um prestígio muito maior, muito mais aceitação. Meu respeito aqui vem do respeito que eu ganhei lá fora. (Sara Silveira *apud* Oliveira, 2014, p. 218).

Observa-se também que Sara Silveira viveu por sete anos na França, onde foi possível estabelecer relações com produtoras, distribuidoras e agentes de vendas franceses. A produtora reconhece que esse país tem uma política de “acolhimento ao estrangeiro”, “a política francesa é de expansão para o estrangeiro, ela busca a América Latina, ela busca a Ásia, e ela mantém os seus europeus, mas ela busca outros continentes porque esse é o objetivo do cinema francês de expansão” (Silveira, 2016 *apud* Figueiró, 2018). Nesse sentido, o objetivo da produtora é internacionalizar filmes para expandir mercados para a venda de filmes para países europeus e, também, conquistar uma validação e prestígio internacional que são utilizados nas inter-relações de poder de produção no país.

Portanto, ter uma parceria com uma produtora como a *Dezenove Som e Imagem* no âmbito nacional possibilita uma série de benefícios para jovens realizadores/as, tais como a facilitação do acesso a circuitos internacionais e o compartilhamento da reputação da produtora relacionada ao cinema autoral e independente, que possui uma espécie de “parâmetro de ‘tradição’ de independência” (Oliveira, 2014, p. 224). Assim, para Sara Silveira, estar num festival gera publicidade que permite vender a obra para outros países para ser exibida em salas de cinema e/ou canais de televisão, ampliando o alcance da obra para além do (pequeno) público brasileiro (*Ibid.*, 2014, p. 176), confluindo no pensamento sobre internacionalização de filmes brasileiros de Karim Aïnouz que abre esta seção.

Por outro lado, é importante observar que o país tem um dos maiores públicos de cinema do mundo e questionar quais seriam os motivos desse tipo de filme não dialogar com o público de uma maneira ampliada, além do que esses filmes trazem a possibilidade das pessoas que compartilham esse território se verem nos cinemas. Nesse sentido, é importante pensar não apenas numa política ampliada de produção cinematográfica, mas também de aumento no número de público, seja via consumo, a exemplo de ações ainda tímidas como o *Vale-Cultura*,¹¹¹ ou pela formação de um circuito paralelo de salas de cinemas.

Observa-se também a presença da *REC Produtores Associados* de Pernambuco, que faz ligação também com a ideia de um *novíssimo cinema* ou *cinema de garagem*, principalmente, nos faz recordar sobre a importância do estado de Pernambuco na circulação de filmes em festivais. As pesquisas de Amanda Nogueira (2014) e de Marcia Vanessa dos Santos (2019)

¹¹¹ Ver: Lei 12761/2012 — Institui o vale-cultura.

convergem na explicação dessa emergência por meio da cooperação entre os realizadores do estado, num tipo de “brodagem”¹¹², da estratégia de circulação de filmes em festivais de cinema que garantem reconhecimento a esses filmes (e, portanto, aos seus realizadores) e da confluência de editais nacionais de empresas como a Petrobrás e, também, do apoio do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura). A *REC Produtores Associados* é ligada, principalmente, à geração dos anos 1990 de cineastas pernambucanos cujos filmes são exibidos nessas mostras, tais como Marcelo Gomes, Cláudio Assis, Lírio Ferreira e Paulo Caldas (Santos, 2019).

Já nas Tabelas 7 e 8 – *Mostra Panorama do Festival de Berlim*, observa-se a participação da *Globo Filmes* como coprodutora relevante para a inserção na programação desse festival. Essa mostra é a que tem maior número de filmes brasileiros no período de 2000 a 2019. Como disse anteriormente, sua seleção de filmes é 50% maior que a das outras mostras. Segundo a página da *Berlinale*, a mostra é política, queer e feminista — ao mesmo tempo que busca o novo e a inovação, o não convencional e “selvagem” no cinema atual¹¹³.

Ainda que a mostra seja “feminista”, é importante destacar a pouca participação de mulheres realizadoras brasileiras na primeira década, apesar de haver um pequeno crescimento de filmes de realizadoras nessas mostras na segunda década dos anos 2000. Há apenas a seleção do filme *Maré, Nossa História de Amor* no ano de 2008, de Lucia Murat (1948-, RJ), dentre as treze obras brasileiras selecionadas no período. O que demonstra predomínio masculino que converge com os dados de pesquisa da Ancine e do grupo de pesquisa Gema¹¹⁴. Já na segunda década, há um número maior de filmes dirigidos ou codirigidos por mulheres: dois filmes de Anna Muylaert (1964-, SP),¹¹⁵ *Que horas ela volta?* em 2015 e *Mãe Só Há Uma* em 2016; em 2017, foram exibidos *Como nossos pais*, de Laís Bodanzky (1969-, SP)¹¹⁶, *Pendular*, de Julia

¹¹² Ver: Nogueira, Amanda Mansur Custódio. *A brodagem no cinema em Pernambuco*. Tese (Doutorado), Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco.

¹¹³ “Panorama is explicitly queer, explicitly feminist, explicitly political – and at the same time seeks to think beyond these categories - always looking for what is new, daring, **unconventional and wild in today’s cinema**. Here you can encounter young, exciting talents from around the world and discover the latest works by renowned filmmakers.” IN: <https://www.berlinale.de/en/festival/sections/panorama.html>. Essa mostra tem um prêmio voltado para o cinema queer, o *Teddy Award*, desde 1986.

¹¹⁴ De acordo com dados do OCA/Ancine, a presença de mulheres na direção de um filme de longa-metragem foi de 17% em 2009, 16% em 2010, 15% em 2011, 24% em 2012, 16% em 2013, 10% em 2014, 15% em 2015 e 20% em 2016. Disponível em: <<https://www.gov.br/ancine/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/apresentacoes/1DeboraIvanov.pdf>> Acesso em 20 jun 2023.

¹¹⁵ Anna Muylaert é filha de Roberto Muylaert, presidente da TV Cultura no período de 1986 a 1995 e secretário de Comunicação Social da Presidência da República durante o governo Fernando Henrique Cardoso (1995-2002).

¹¹⁶ Laís Bodanzky é filha do cineasta e fotógrafo Jorge Bodanzky (1942-, SP). Foi uma das idealizadoras do projeto Cine tela Brasil, que consistia em apresentar sessões de cinema num caminhão itinerante em diversas cidades e bairros brasileiros que não tinham sala de cinema, além de ter presidido a *SP Cine* — empresa de cinema e audiovisual da cidade de São Paulo fundada em 2015 — no período de 2019 a 2021. Atualmente, a empresa é

Murat (1979-, RJ, filha de Lucia Murat), e *Vazante*, de Daniela Thomas. Dentre realizadores negros, há apenas Jefferson D com *Brodér* no ano de 2011.

Tabela 7 – Mostra Panorama – Festival de Berlim 2000 a 2009

Ano	Filme	Realizador/a	Produção/ Distribuição/ Agente de Vendas	Coprodução	Público (Salas de Cinema BR)
2001	<i>Latitude Zero</i>	Toni Venturi (1955-, SP)	Olhar Imaginário (SP)/ RioFilme/ Grupo Novo de Cinema e TV		7.867
2001	<i>Memórias Póstumas</i>	André Klotzel (1954-, SP)	Brás Filmes/Tv Cultura / Grupo Novo de Cinema e TV/ Lumière		186.380
2002	<i>As Três Marias</i>	Aluisio Abranches (1961-, RJ)	Hare Filmes (RJ)/ Lumière		13.003
	<i>Invasor</i>	Beto Brant (1964-, SP)	Drama Filmes (SP)/Pandora/ Grupo Novo de Cinema e TV		103.810
2003	<i>O Homem do Ano</i>	José Henrique Fonseca (s. d.-, RJ)	Conspiração Filmes (RJ)/ Warner		104.659
2004	<i>Contra Tudo</i>	Roberto Moreira (1961-, SP)	Coração Da Selva/O2 Filmes(SP)/ Warner		25.358
	<i>O Outro Lado da Rua</i>	Marcos Bernstein (1970-, RJ)	Neanderthal Mb Cinema (RJ)/ Columbia		92.165
2005	<i>Redentor</i>	Claudio Torres (1962-)	Conspiração Filmes/Estudios Mega/Estudios Quanta/Globo Filmes/Lereby/ Warner		247.893
2006	<i>Casa de Areia</i>	Andrucha Waddington	Conspiração Filmes (RJ)/ Columbia		187296
2007	<i>A Casa de Alice</i>	Chico Teixeira (1958-2019, SP)	Superfilmes (SP)/ Imovision	BR, PT	24.625
	<i>Deserto Feliz</i>	Paulo Caldas (1964-, PB)	Camará Produções (PE)/ Filmes da Estação	BR, AL	10.829
2008	<i>Maré Nossa História de Amor</i>	Lúcia Murat (1948-, RJ)	Taiga Filmes E Vídeo (RJ)/ Filmes da Estação	BR, FR e UR	28.268
2009	<i>Vingança</i>	Paulo Pons (1974- , RS)	Pax Filmes (RJ)/ Rio Filme		1.943

Elaboração da autora.

Nas demais mostras dos outros festivais, na primeira década, são exibidos os filmes de Daniela Thomas, *Linha de Passe*, na mostra principal de Cannes no ano de 2008, codirigido com Walter Salles, e em 2009, na mostra *Horizonte* do *Festival de Veneza*, ela codirige *Insolação* com Felipe Hirsch. Na segunda década, *Girimunho*, de Helvécio Marins Jr. e Clarissa Campolina, em 2011 e *Deslembro*, de Flávia Castro, em 2019 na mostra *Horizonte* no Festival de Veneza; *Trabalhar cansa*, em 2011, de Juliana Rojas e Marcos Dutra, e *Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos*, de João Salaviza (1984-, PT) e Renée Nader Messoria (1979-, SP), em 2018 na mostra *Um Certo Olhar*.

dirigida por Viviane Ferreira (1985-, BA), segunda diretora negra a dirigir um filme individualmente de longa-metragem no país, *Hoje é Dia de de Jerusa* (2020).

Tabela 8 – Mostra Panorama – Festival de Berlim 2010 a 2019

Ano	Filme	Realizador/a	Produção/ Distribuição	Coprodução	Público (Salas de Cinema BR)
2010	<i>Besouro</i>	João Daniel Tikhomiroff (1950-, RJ)	Mixer Rio (RJ)/ Sony		492.659
	<i>Brodér!</i>	Jefferson D (1969-, SP)	Glaz Entretenimento/ Globo Filmes/ Sony		37.468
2011	<i>Tropa de Elite 2</i>	José Padilha (1967-, RJ)	Zazen Produções (RJ)/ Feijão Filmes/Globo Filmes/ Zazen		11.146.723
2012	<i>Flores Raras</i>	Bruno Barreto (1955-, RJ)	Filmes Do Equador/ Globo Filmes/Telecine/ Imagem		275.497
	<i>Xingu</i>	Cao Hamburger (1962-, SP)	O2 Filmes/ Globo Filmes/Sony/Downtown		378.087
2014	<i>Hoje Eu Quero Voltar Sozinho</i>	Daniel Ribeiro (1982-, SP)	Lacuna Filmes (SP)/ Vitrine Filmes		204.791
	<i>O Homem das Multidões</i>	Marcelo Gomes (1963-, PE), Cao Guimarães (1965-, MG)	Cinco Em Ponto (MG)/ Rec Produtores Associados (PE)/ Espaço Filmes		11.532
	<i>Ausência</i>	Chico Teixeira (1958-2019, SP)	Bossa Nova Films (SP)/ Imovision	BR CH FR	4.030
2015	<i>Que Horas Ela Volta?</i>	Anna Muylaert (1964-, SP)	África Filmes/Gullane (SP)/ Globo Filmes/Guel Produtora (RJ)/ Pandora Filmes		493.568
	<i>Sangue Azul</i>	Lírio Ferreira (1965-PE)	Drama Filmes/ Telecine/ Imovision		10.044
2016	<i>Antes o Tempo Não Acabava</i>	Fábio Baldo (1983-, SP); Sérgio Andrade (1967-, AM)	Rio Tarumã Films (AM)/3 Moinho Produções (RJ)/Livres Filmes	BR AL	1.705
	<i>Mãe Só Há Uma</i>	Anna Muylaert (1964-, SP)	África Filmes/ Dezenove Som e Imagem (SP)/ Vitrine Filmes		33.461
	<i>Como nossos pais</i>	Láís Bodanzky (1969-, SP)	Buriti Filmes/Gullane/ Globo Filmes/Xanadu/ Imovision		206.905
2017	<i>Pendular</i>	Julia Murat (1979-, RJ)	Esquina Filmes/ Syndrome Films/Telecine/Canal Brasil (RJ) / Vitrine Filmes	BR AR FR	7.094
	<i>Vazante</i>	Daniela Thomas (1959-, RJ)	Cisma Produções/Dezenove Som E Imagens/ Globo Filmes/ O2Filmes/ Europa	BR, PT	10.178
	<i>Rifle</i>	Davi Pretto (1988-, RS)	Tokyo Filmes/ Vitrine Filmes		2.034
2018	<i>Tinta Bruta</i>	Marcio Reolon (1984-, RS), Filipe Matzembacher (1988-, RS)	Avante Filmes (RS)/ Vitrine Filmes		8.290
2019	<i>Divino Amor</i>	Gabriel Mascaro (1983, PE)	Desvia (PE)/ Globo Filmes/Xanadu/Canal Brasil/ Vitrine Filmes	BR NO DI UR	35.781
	<i>Greta</i>	Armando Praça (1978-, CE)	Segredo Filmes (CE)/ Pandora Filmes		8.038

Elaboração da autora.

Nota-se na mostra *Panorama* a presença de filmes com a atriz Fernanda Montenegro, ganhadora do Urso de Prata por *Central do Brasil* no ano de 1998, na primeira década dos anos 2000: *O Outro Lado da Rua* (2004), de Marcos Bernstein, *Redentor* (2005), de Cláudio Torres (filho da atriz), *Casa de Areia* (2007), de Andrucha Waddington. O que revela a importância da escolha do ator ou da atriz do filme, conforme sugestões dadas em debates nos festivais de

cinema nacionais, nos ambientes de mercado e laboratórios que participei no desenvolvimento desta pesquisa. Nesse sentido, a presença de Sônia Braga nos filmes de Kleber Mendonça Filho, atriz reconhecida também internacionalmente, a partir de sua atuação no filme *O beijo da Mulher Aranha* (1985), de Hector Babenco — indicado para a Palma de Ouro do festival e ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro na década de 1980 —, é também um exemplo da importância da escolha do elenco para circulação nas principais mostras dos festivais internacionais de cinema realizados no continente europeu.

Percebe-se nessas mostras que as relações de proximidade entre os/as realizadores/as estabelecidos/as se dão pela proximidade geográfica, caso dos/as realizadores/as estabelecidos/as em Minas Gerais, Pernambuco, Rio de Janeiro e São Paulo, por relações familiares entre diferentes gerações de realizadores/as ou ainda pelo ambiente universitário que será um importante lugar de encontro.

Por fim, gostaria de destacar a presença de filmes nessas três mostras, no período de 2000 a 2019, de Karim Aïnouz: *Madame Satã* (2002) e *A Vida Invisível de Eurídice Gusmão* (2019) na mostra *Um Certo Olhar* de Cannes, *O céu de Suely* (2006) e *Viajo porque Preciso, Volto Porque Te Amo* (2009), codirigido com Marcelo Gomes, na mostra *Horizonte* do Festival de Veneza, *O Abismo Prateado* (2011) na *Quinzena de Realizadores* de Cannes e *Praia do Futuro* (2014) na mostra principal de Berlim. Ou seja, todos os filmes de Aïnouz foram exibidos em diversas mostras desses três festivais. Essa filmografia converge para discussões sobre o multicultural e a diversidade cultural que podem ser observadas nas transformações de seus personagens em contato com o estrangeiro e a viagem, seja no namoro com um marinheiro, na volta para o estado de origem ou na imigração. Essa questão temática também abarca uma produção realizada com produtoras de diferentes nacionalidades.

O realizador Karim Aïnouz nasceu em Fortaleza-CE em 1966, é filho de pai argelino e mãe brasileira. Em entrevistas afirma, entre suas escolhas temáticas de filmes, a importância da participação de mulheres em sua educação que pode ser observada nos filmes *O céu de Suely* e *A vida invisível*. A mobilidade e a migração também atravessam a vida do realizador, que saiu de casa aos 16 anos para estudar arquitetura na Universidade de Brasília e, mais tarde, conseguiu uma bolsa de mestrado para estudar teoria cinematográfica em Nova York, nos Estados Unidos. O realizador vive na Alemanha desde 2003. Numa de suas entrevistas, Karim (2008) afirma que neste momento da história não é possível inscrever artistas numa determinada nacionalidade, essa afirmação pode ser compreendida por meio de sua vivência em diversos países e de sua origem, uma família de dupla nacionalidade.

Observa-se uma parceria com Walter Salles no roteiro do filme *Abril Despedaçado*, além do mais, seus dois primeiros longas foram produzidos pela produtora de Walter Salles, *Videofilmes* (RJ), em coprodução com a França. A REC Produtores Associados (PE) produziu o filme com codireção de Marcelo Gomes. Já *O Abismo Prateado* foi produzido pela RT Features (SP) — uma coprodução França e Alemanha, *Praia do Futuro* por Coração da Selva (SP) e *A vida invisível* por Camisa Treze Cultural com Canal Brasil — os dois últimos em coprodução com a Alemanha.

Como disse anteriormente, na filmografia dos longas de Karim Aïnouz, o deslocamento é um importante vetor para pensar sua narrativa, seja por viagem, o transitar entre locais, seja a partir do gênero e da sexualidade. Essa mobilidade emerge, inclusive, no modo como pensa o financiamento de seus filmes, desde seu primeiro longa-metragem, *Madame Satã*, que tem colaboração do *Fundo Hubert Bals* do *Festival de Rotterdam* para desenvolvimento de roteiro e pós-produção. Além disso, o diretor já antevia, nesse seu primeiro filme, a possibilidade do filme circular internacionalmente devido à sua temática *queer*, que estava se estabelecendo como uma “nova onda queer” na década de 1990 na Europa e nos Estados Unidos, conforme conta em entrevista para Tania Cypriano (2008):

Estamos falando de um filme que começou a ser roteirizado em 1995. A onda queer ainda não estava no seu apogeu, embora estivesse presente. Eu pensei que esse filme seria aceito e visto no cenário internacional. E então comecei a buscar o financiamento. O financiamento de filmes americanos nos anos 1990 não tinha interesse em filmes em língua estrangeira. Recebi luz verde da Holanda e encontrei um produtor francês. Depois que conseguimos o dinheiro europeu, conseguimos o dinheiro brasileiro. Eu sou uma pessoa muito teimosa; quanto mais negativas eu recebia mais eu queria fazer o filme. (Aïnouz, 2008 apud Cypriano. Trecho traduzido pela autora).¹¹⁷

O deslocamento é também presente no relato migratório de Hermilda, no filme *O céu de Suely*, que sai de São Paulo para voltar à Iguatu, mas percebe-se despertencida daquele lugar que não é mais o lugar de sua subjetividade transformada. Ela deixa o filho com sua mãe para partir para outro lugar, de maneira decidida, sem questões nostálgicas que a prendam num território. O cineasta comenta que a história é um pouco fruto de sua imaginação de uma outra vida dada à sua mãe, se ela tivesse escolhido não cuidar dele. Em *Abismo Prateado*, a

¹¹⁷ Texto em inglês: We're talking about a film that began life as a script in 1995. The queer new wave was not yet in its heyday, although it was present. I did think that such a film would be accepted and seen on the international scene. And then I started to look for the financing. American film financing in the '90s had no interest in foreign language films. I got a green light from Holland and found a French producer. Once we got the European money, then we got Brazilian money. I am a very stubborn character; the more noes I got, the more I wanted to make the film.

personagem abandona a casa para arriscar-se em uma história do que pode vir a ser. Em *Praia do Futuro*, Donato (Wagner Moura) conhece Konrad, um alemão, em Fortaleza, por quem se apaixona e sai de seu país para viver o romance. Anos mais tarde, seu irmão também deixa Fortaleza à sua procura. Em *A vida invisível*, a gravidez de um marinheiro leva uma das personagens de origem portuguesa a ser expulsa de casa, o que causa o desencontro entre duas irmãs que vivem na mesma cidade, o Rio de Janeiro. Os deslocamentos são feitos sem hesitações, há uma vontade de se abrir para o novo. Portanto, o realizador, ao abordar histórias de brasileiros/as, delimita no movimento, na mobilidade, retirando a centralidade da nação.

Em termos de produção fílmica, para o realizador o fato de o Brasil não possuir uma indústria cinematográfica torna possível uma produção de filmes cuja criação se aproxima de um modelo mais artesanal, em que o cotidiano pode influenciar diretamente as cenas da filmagem, o que permite uma certa improvisação com consequências estético-criativas (Aïnouz, 2008). Há também uma certa preocupação pela diferença que se traduz na exposição às diferentes experiências e modos de vida, “é estimulante estar num lugar que você não entende tudo, onde você não pertence completamente [...] ser exposto a situações que não achava ser capaz de fazer ou tolerar sempre foi uma lição”¹¹⁸.

Além disso, o realizador ressalta a dificuldade de se realizar uma obra cinematográfica cuja história se localiza no país sem estar contextualizada em relação às questões de classe social, pois o país é desigual e tem tradição de desenvolvimento dessa temática em seus filmes. Essa questão se torna muito relevante, sendo difícil fazer uma história apenas de amor ou onde os sentimentos um pelo outro seja mais relevante. Nesse sentido, o realizador deseja captar histórias mais subjetivas do que baseadas nos problemas de relações sociais:

Tento fazer filmes sobre personagens que acreditam que o mundo em que vivemos não é perfeito e que devemos imaginar outras formas de existir nele. Há uma certa falta de conforto que move os personagens pelos quais me sinto atraído. Madame Satã acredita que ele pode ser absolutamente feliz neste mundo, que pode ser a rainha do carnaval, embora a vida constantemente o derrube, ele aprecia a alegria. O filme teve um efeito escandaloso; fez as pessoas falarem sobre racismo e homossexualidade, coisas que normalmente passam para debaixo do tapete no Brasil. Foi importante para muitos gays e negros porque promove o auto-respeito. O público do cinema no Brasil pensa que os pobres têm a vida marcada por suas questões cotidianas. Suely é pobre, mas ela tem problemas que não são gerados pela falta de dinheiro. Ela é alguém que também tem sonhos e que pode ficar deprimida ou feliz. Um grande número de brasileiros estão se convertendo às religiões evangélicas, de grupos cristãos de direita. Foi importante para mim criar uma personagem que acredita numa utopia aqui na terra. Este é um personagem que foi abandonado,

¹¹⁸ It's so stimulating to be in a place where you don't grasp it all, where you don't completely belong. For me, being exposed to things that I didn't think I was capable of doing or tolerating has always been a lesson.

mas acredita que sua vida pode mudar. (Aïnouz, 2008 apud Cypriano. Trecho traduzido pela autora)¹¹⁹

Portanto, a filmografia de Karim Aïnouz, apesar de ser atravessada por questões localizadas no Brasil, tende a dialogar com um contexto globalizado em suas parcerias, temáticas e modos de produção.

Nesta seção, descrevi quais foram os filmes de realizadores/as brasileiros/as que foram exibidos nas mostras *Horizonte*, *Um Certo Olhar* e *Panorama* dos festivais de Veneza, Cannes e Berlim. Essas mostras são conhecidas por apresentarem filmes de realizadores/as que já possuem um certo reconhecimento, porém, não se encaixam (ainda) em critérios que possam levá-los às mostras principais. Destaquei o vínculo entre as produtoras *Videofilmes* e *Dezenove Som e Imagem* para estarem presentes nessas mostras e, também, a proximidade com Walter Salles e com um modo de pensar cinematográfico que traz como ponto principal o pensamento de um cinema global ou transcultural, relacionado ao contexto brasileiro. Para isso, tracei algumas considerações sobre os filmes de longa-metragem de Karim Aïnouz, os quais foram exibidos em todos esses festivais, principalmente, por já nascerem globais ou por serem internacionalizáveis. A seguir, abordo a trajetória de Kleber Mendonça Filho a partir de suas relações com realizadores/as de uma geração baseada, principalmente, nas universidades brasileiras.

¹¹⁹ Texto em inglês: “I try to make films about characters who believe that the world we live in is not perfect and that we should imagine other ways of existing in it. There is a certain lack of comfort that moves the characters I am attracted to. Madame Satã believes that he can be absolutely happy in this world, that he can be the queen of Carnival, although life is constantly knocking him down. He cherishes joy. The film had a scandalous effect; it made people talk about racism and homosexuality, things that normally are slipped under the carpet in Brazil. It was important for a lot of gay and black people because it promotes self-respect. The film audiences in Brazil think that the poor have lives mapped out by their daily issues. Suely is poor, but she has problems not generated by money. She is someone who also has dreams and who might get depressed or happy. A huge number of Brazilians are converting to Evangelical religions, right-wing Christian groups”.

3.3. Kleber Mendonça Filho: a crítica e o “novíssimo” cinema

Foto 1: Equipe do filme *Aquarius* (2016) no Festival de Cannes



Foto: Portal UOL

A fotografia que abre esta seção é um registro do protesto realizado pela equipe do filme *Aquarius* em 17 de maio de 2016 no *Festival de Cannes*. O segundo longa-metragem de Kleber Mendonça Filho foi selecionado para a mostra principal do festival. Os cartazes denunciam o golpe de estado realizado contra a presidenta Dilma Rousseff na forma de *impeachment* e, nas declarações à imprensa na época, a equipe também reivindicava a não extinção do Ministério da Cultura, em apoio ao movimento #FicaMinC, que ocupou prédios do órgão até o fim de julho de 2016. O protesto gerou visibilidade internacional que, em consonância com outros tipos de pressão política, gerou efeitos: no dia 21 de maio, o então governo interino de Michel Temer anunciou a recriação do MinC. A fotografia também se inscreve na memória da última década, contexto de instabilidade política de uma sociedade cada vez mais polarizada que viveu, nos últimos anos, um governo de extrema-direita, presidido por Jair Bolsonaro (2019-2022).

Há constantes denúncias contra o último governo em discursos, declarações ou protestos de realizadores/as em festivais internacionais de cinema, como tentei demonstrar, aos poucos, na escrita deste capítulo. Exemplos mais diretos são os protestos da equipe de *Aquarius* em 2016 e de Petra Costa, em 2020, ao concorrer ao Oscar de melhor documentário com *Democracia em Vertigem*, além de *Bacurau*, no ano de 2019, de Kleber Mendonça Filho em parceria com Juliano Dornelles, que traz elementos de oposição à extrema-direita no próprio filme. De certa maneira, os/as realizadores/as conseguem capitalizar a oposição política ao governo nacional nos festivais de cinema porque esses espaços se tornam uma espécie de agora pública de ativismo político de uma comunidade global, cujo público internacional exige

dissidência, crítica social e/ou resistência por parte do/a cineasta (Esaelsser, 2015, p. 191-192). Além disso, existe uma preocupação desses espaços com a ascensão da extrema-direita mundial, conectando o protesto a uma posição política do festival europeu.

Para compreender melhor esses movimentos, nesta última seção deste capítulo, discuto a trajetória de Kleber Mendonça Filho a partir de duas linhas de raciocínio principais: primeiro, a do seu envolvimento com a crítica e a curadoria e, em segundo lugar, a da estratégia da produção pernambucana na circulação de obras e realizadores/as em festivais internacionais de cinema que conflui com um modo de fazer cinema colaborativo, o cinema de “brodagem” ou de “garagem” que se vincula com outros coletivos, analisados pelas pesquisas de Amanda Nogueira (2014), Maria Carolina Oliveira (2014), Marcia Vanessa dos Santos (2019) e Marcelo Ikeda (2021). Além disso, descrevo quais filmes compõem a mostra principal do *Festival de Rotterdam* para estabelecer ligações entre essas duas linhas de raciocínio, demonstrando a importância desse festival para a busca e emergência de “novos” talentos.

Kleber Mendonça Filho (1968-, PE) nasceu em Recife-PE e morou na Inglaterra dos treze aos dezoito anos enquanto sua mãe fazia doutorado. Formou-se em jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), onde atuou como estudante no *Cineclube Jurando Vingar*. Na crítica, produziu textos para sua página de cibercinefilia *Cinemascópio* no início dos anos 2000, fez contínuas coberturas do *Festival de Cannes* pelo *Jornal do Commercio*, além de contribuições para a *Revista Cinética* e o jornal *Folha de São Paulo*. Na curadoria, trabalhou na programação da Fundação Joaquim Nabuco e é um dos responsáveis pela programação do festival *Janela Internacional de Cinema*, realizado em Recife-PE, junto à produtora cinematográfica, a francesa Emilie Lesclaux. O casal também é dono da produtora filmica *Cinemascópio*, responsável pela produção das obras do diretor. Seu primeiro curta-metragem é de 1992 em parceria com Elissama Cantalice, filmado quando ainda era estudante. Em 2005, seu curta *Vinil Verde* compôs a mostra *Quinzena dos Realizadores* do *Festival de Cannes* e, em 2006, *Eletrodoméstica* participou da mostra *Short: As Long As It Takes* do *Festival de Rotterdam*. Nesse sentido, por estar em várias áreas de atuação cinematográfica, ele consegue compreender e articular modos de circulação em festivais internacionais de cinema.

O primeiro longa-metragem de Kleber Mendonça Filho, *O som ao Redor*, estreou no *Festival de Rotterdam* no ano de 2012 e ganhou o prêmio *FIPRESCI Award*¹²⁰. Na mostra principal desse festival, que exhibe cerca de vinte filmes por ano, no período de 2000 a 2019, percebe-se a presença de mais onze filmes de realizadores/as brasileiros/as, conforme *Tabela 9*

¹²⁰ Federação Internacional de Crítica Fílmica.

– *Mostra Principal de Rotterdam*, sete deles foram selecionados na segunda década dos anos 2000: em 2001, *Domésticas*, de Fernando Meirelles (1955-, SP) e Nando Olival; em 2002, *Lavoura Arcaica*, de Luiz Fernando Carvalho (1960-, RJ); em 2003, *Os Narradores de Javé*, de Eliane Caffé (1961-, SP); em 2007, *Baixio das Bestas* (único ganhador do prêmio principal), de Cláudio Assis (1959-, PE); em 2011, *O Céu Sobre os Ombros*, de Sérgio Borges (MG); em 2013, *Eles voltam*, de Marcelo Lordello (DF/PE); em 2014, *Casa Grande*, de Felipe Gramarano Barbosa (1980-, RJ), e *RioCorrente*, de Paulo Sacramento (SP); em 2017, *Arábia*, de Affonso Uchôa (1984-, MG) e João Dumans (MG); em 2018, *Mormaço*, de Marina Meliande (1980-, RJ) e; em 2019, *No Coração do Mundo*, de Gabriel Martins e Maurilio Martins.

A identidade desse festival é marcada pelo predominante espaço de obras filmicas realizadas por cineastas de origem asiática, latino-americana e africana e, mais recentemente, do leste europeu. Portanto, apesar de ser um importante festival, é considerado um lugar de entrada nos circuitos de festivais de cinema realizados na Europa. Nesse sentido, oferece recursos para o financiamento de filmes pelo *Fundo Hubert Bals* ou um ambiente que promove a coprodução entre países europeus e produtoras sediadas nos países desses continentes. Portanto, é um festival em que a “descoberta” se estabelece como seu principal valor.

A lista de filmes brasileiros que participam dessa mostra abre, portanto, maior espaço para a produção de brasileiros/as que vivem no país e têm a participação de empresas produtoras menores cuja produção filmica se inicia a partir de coletivos, tendo como principal financiamento editais públicos de fundos de cultura estaduais (é importante perceber a predominância dos estados de Minas Gerais, Pernambuco, Rio de Janeiro e São Paulo) e/ou da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, portanto, são filmes realizados com orçamentos menores que os filmes de Walter Salles e Karim Aïnouz. Desse modo, faz parte da estratégia de reconhecimento desses/as realizadores/as a participação nos festivais internacionais de cinema, sendo o *Festival de Rotterdam* um lugar importante para o reconhecimento dessa filmografia pelo seu caráter de “descoberta”. Nesse sentido, Marcelo Ikeda (2021) afirma em sua pesquisa de doutorado:

Os filmes da nova geração de realizadores passaram a ser selecionados para festivais internacionais de prestígio, voltados à pesquisa de linguagem de jovens cineastas (Rotterdam e Locarno, especialmente), por sua adesão às características do cinema de fluxo. Ou seja, enquanto o jornalismo cultural ainda procurava formar o novo cânone do cinema brasileiro contemporâneo a partir de uma ótica associada ao “cinema moderno maneirista” (Assis, Amaral, Brant, etc.), a “nova crítica” compreendeu a virada em direção ao cinema de fluxo, destacando os primeiros trabalhos de uma nova geração de realizadores

(Mascaro, Pedrosa, Bragança e Meliande, Coletivo Teia, etc.). (Ikeda, 2021, p. 135).

Tabela 9 – Mostra Principal – Festival de Rotterdam

Ano	Filme	Realizador/a	Produção/ Distribuição	Coprodução	Público (Salas de Cinema BR)
2001	<i>Domésticas</i>	Fernando Meirelles (1955-, SP) e Nando Olival (<i>s.inf.</i>)	O2 Filmes(SP)/ Pandora		91.488
2002	<i>Lavoura Arcaica</i>	Luiz Fernando Carvalho (1960-, RJ)	Luiz Fernando de Carvalho Produções Artísticas (RJ)/ Videofilmes/Riofilme		143.860
2003	<i>Narradores de Javé</i>	Eliane Caffé (1961, SP)	Bananeira Filmes (RJ)/Gullane (SP)/ Lumière		67.004
2007	<i>Baixio das Bestas</i>	Cláudio Assis (1959-, PE)	Parabólica Brasil (PE)/ Imovision		48.844
2011	<i>O Céu Sobre os Ombros</i>	Sérgio Borges (s.d., MG)	Orobó Filmes (MG)/ Vitrine Filmes		4.008
2012	<i>O Som ao Redor</i>	Kleber Mendonça Filho (1968-, PE)	Cinemascópio (PE)/ Vitrine Filmes		95.826
2013	<i>Eles Voltam</i>	Marcelo Lordello (1981-, DF)	Plano 9 Produções/ Trincheira Filmes (PE)/ Vitrine Filmes		5.516
2014	<i>Casa Grande</i>	Felipe Gramarano (1980-, RJ)	Migdal Filmes (RJ)/ Imovision		38.075
	<i>RioCorrente</i>	Paulo Sacramento (<i>s. inf.</i>)	Olhos De Cão (SP)/ Gullane (SP)/ Elo Company		1.512
2017	<i>Arábia</i>	Afonso Uchôa (1984-, MG) e João Dumans (s.d., MG)	Afonso Uchôa/Katásia Filmes (MG)/ Embaúba Filmes		11.780
2018	<i>Mormaço</i>	Marina Meliande (1980-, RJ)	Duas Mariola Filmes (RJ)/ Enquadramento Produções (SP)/ Vitrine Filmes		2959
2019	<i>No Coração do Mundo</i>	Gabriel Martins (1987-, MG) e Maurilio Martins (1978-, MG)	Filmes de Plástico (MG)/ Canal Brasil (RJ)/ Embaúba Filmes		430 (lançado nas salas de cinema durante a pandemia)

Elaboração da autora.

A “nova crítica” descrita por Marcelo Ikeda são páginas de internet como a *Cinesmascópio*, cujos textos são produzidos por Kleber Mendonça Filho, *Revista Contracampo*, *Revista Cinética*, muitas vezes com textos de membros desses coletivos cujas características seriam a produção de filmes com recursos digitais, baixíssimo orçamento e de maneira colaborativa (sem previsão de pagamento financeiro para a equipe do filme). Pedro Butcher (2010) escreve uma crítica na revista *Cahiers du Cinéma*, apresentando

internacionalmente o que muitos autores/as (Ikeda, 2012; Oliveira, 2014; Arthuso, 2016; Diniz, 2018) denominam “novíssimo cinema brasileiro”, que estaria fora tanto da produção do eixo Rio-São Paulo, por ser baseado em grande parte na região Nordeste — particularmente, no Ceará e em Pernambuco — quanto do circuito comercial ou de grandes festivais brasileiros. Nesse contexto, o Festival de Tiradentes é localizado como um festival importante para mostrar filmes produzidos por outras vias e que não estão necessariamente vinculados ao campo majoritário do cinema brasileiro.

Ainda que não haja consenso sobre a nomeação desse grupo de filmes e realizadores/as, um nome usado em várias pesquisas do período para aglutiná-los é “novíssimo cinema brasileiro”, derivado da sessão mensal de mesmo nome no Cine Glória, em 2009, de curadoria de Eduardo Valente e Lis Kogan; e, também, “cinema de garagem”, usado por Marcelo Ikeda e Dellani Lima (2011). O modo de produção e circulação dos filmes produzidos por esses coletivos também é explorado por Cezar Migliorin (2011) com a denominação “cinema pós-industrial” ao apresentar complexidades da produção e da circulação audiovisual no capitalismo do século XXI em contraste com o modelo econômico do século XX. A organização hierárquica do set de filmagem é colocada em xeque e, também, o modelo de distribuição via salas de cinema, argumentando que apesar dos filmes não estarem presentes nos circuitos comerciais das salas de cinema dos *shopping centers*, estão nos festivais, mostras e cineclubes que se expandiram nesses anos.

A denominação “novíssimo” apesar de apresentar esse grupo de filmes como “novidade” no contexto dos cinemas brasileiros nessa primeira década dos anos 2000, muitas vezes em oposição à maneira de fazer cinema brasileiro no movimento da *retomada*, não deixa de remeter ao movimento *Cinema Novo* e à ideia “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, frase de Glauber Rocha que, de alguma maneira, atualiza o modo de organização em coletivos, destacado nas pesquisas de Marcelo Ikeda (2021) e Maria Carolina Oliveira (2014). Nessas teses, a cooperação entre realizadores/as é priorizada visando o barateamento do orçamento dos filmes, o que significa, muitas vezes, abrir mão de salários para que a obra finalizada circule em festivais, o que demonstra as condições desiguais de produção dos cinemas brasileiros. Ainda que o modelo teórico-metodológico dessas pesquisas seja embasado na teoria de campo artístico de Pierre Bourdieu, me parece importante dialogar com a ideia de cooperação de Howard Becker (2010 [1982], p. 54) para pensar esse modelo como uma rede estabelecida de cadeias cooperativas que ligam os participantes entre si.

A experiência na crítica e no compartilhamento de filmes que circulam nos festivais de cinema europeu faz com que esses/as realizadores/as, vindos de ambientes universitários,

entendam como os espaços de festivais europeus de cinema ampliam sua atuação em laboratórios audiovisuais e espaços de “talentos”. O uso da internet e da produção digital também amplia as possibilidades de obtenção de acesso às obras cinematográficas exibidas nos festivais europeus, o que permite uma influência também no modo como se pensa os cinemas nas duas últimas décadas. Por outro lado, curadores/as do *Festival de Rotterdam* e da *Quinzena de Realizadores/as* circulam em festivais nacionais, principalmente, no *Festival Brasília de Cinema Brasileiro* e na *Mostra de Cinema de Tiradentes*, em busca de uma “nova” filmografia que permita essa interlocução entre continente europeu e os cinemas brasileiros. Nesse sentido, afirma Marcelo Ikeda (2021), sobre a importância dos festivais para o estabelecimento desses/as realizadores/as:

O próprio circuito dos festivais de cinema – e sua cada vez mais intensa interação com as questões de mercado, com a presença dos agentes de venda e distribuidores locais – possuía uma especial atenção para os chamados “primeiros filmes”, isto é, para jovens cineastas que realizavam seu primeiro ou segundo longa-metragem. Os agentes de venda, atuando tal como os investidores da bolsa de valores, percorriam os festivais especialmente dedicados à experimentação cinematográfica e à revelação de jovens talentos, em busca da semente daqueles que seriam alçados – pelo próprio circuito do festival e da crítica especializada – ao patamar dos grandes autores do cinema contemporâneo da próxima década (Ikeda, 2021, p. 263)

Alguns nomes importantes dessa crítica são Cléber Eduardo (crítico e curador da *Mostra de Cinema de Tiradentes*), Eduardo Valente (realizador, crítico e curador, foi assessor internacional da Ancine no período de 2011 a 2016) e Kleber Mendonça Filho (crítico, curador e realizador), além de Felipe Bragança, Gustavo Spolidoro, Helvécio Marins Jr., Lis Kogan e Marina Meliande. Esse conjunto de realizadores/as criam a *Semana de Realizadores* (mesmo nome da mostra de cinemas “independentes” de Cannes) no ano de 2009 na cidade do Rio de Janeiro com o objetivo de selecionar as “novas” produções brasileiras. Esse grupo é responsável pela afirmação de um grupo de filmes brasileiros cujas características de produção seriam o baixo orçamento e o modelo de organização de realizadores/as em coletivos formados por jovens realizadores/as cujas obras começavam a circular num circuito especializado do cinema brasileiro como os festivais e, também, em festivais internacionais de características mais experimentais, como os festivais de Roterdã e Locarno (Oliveira, 2014).

É importante notar que críticos e curadores que alcançaram esse espaço na primeira década dos anos 2000 são também aqueles que vão nomear pela crítica a emergência desses coletivos e fazê-los circular em mostras e festivais nos quais são curadores, tais como a *Semana de Realizadores* e a *Mostra Tiradentes* (ver trabalhos de Ikeda, 2021 e Oliveira, 2014). Observo

que há uma necessidade de alguns críticos como Eduardo Valente e Kleber Mendonça Filho de se vincularem ao modelo europeu canônico estabelecido pelo *Festival de Cannes* no âmbito cinematográfico internacional e pelo *Cinema Novo*, no caso brasileiro. Além disso, a vinculação com o *Cinema Novo* produz novos significados do fazer cinema “independente” (Oliveira, 2014) e da forma de pensar cinemas nacionais pela filmografia e crítica (Ikeda, 2021).

Em muitos de seus discursos, eles se colocam em oposição aos filmes de realizadores/as relacionados ao *Cinema da Retomada*, apesar de haver colaboração de empresas como a *Videofilmes*, *O2Filmes* e *Gullane*, que ajudam a inserir esses filmes nas mostras de cinema de festivais internacionais. *Aquarius*, por exemplo, segundo filme de longa-metragem de Kleber Mendonça Filho, é uma coprodução da *Videofilmes* com uma produtora francesa. Mesmo caso do longa de Eduardo Valente,¹²¹ *No meu lugar* (2009), exibido fora de competição no *Festival de Cannes*.

É importante observar que Eduardo Valente, por exemplo, foi Assessor Internacional da Ancine de 2011 a 2016, responsável por pensar o programa *Encontro com o Cinema Brasileiro*, voltado para a exibição de filmes brasileiros para curadores/as, e os editais voltados à participação de realizadores/as brasileiros/as em festivais de cinema, conforme apresentado no capítulo anterior. Essa estratégia é muito semelhante ao desenvolvimento de sua própria trajetória como realizador: participou do laboratório audiovisual da *Cinéfondation* do *Festival de Cannes* e exibiu nessa mostra o curta *Um sol alaranjado* (2001), resultado de seu trabalho final do curso de cinema da Universidade Federal Fluminense (UFF). Além disso, seu curta *Castanho* foi exibido na mostra de curtas da *Semana da Crítica* de 2003 e *O monstro* (2005) competiu na mostra principal de curtas do *Festival de Cannes*. Nesse sentido, a concepção da política pública é atravessada pela sua experiência, cujo modo de pensar os cinemas brasileiros está em vinculação com um modo de produzir consonante às concepções de cinema dos festivais internacionais de cinema.

Se Kleber Mendonça Filho tem seu primeiro filme de longa-metragem exibido na mostra principal do *Festival de Rotterdam*, o segundo e o terceiro filmes já compõem a mostra principal de Cannes. É importante observar no caso de *Aquarius* como o realizador usa a trilha sonora composta por músicas de compositores destacados internacionalmente como Gilberto Gil e Chico Buarque, além do protagonismo de Sônia Braga para dialogar com o espaço internacional. Além disso, o diretor de fotografia dos dois filmes, Pedro Sotero, teve experiência

¹²¹ Todos os filmes de Eduardo Valente foram exibidos em alguma mostra do *Festival de Cannes*.

no filme *Cinema, Aspirinas e Urubus*, de Marcelo Gomes, e com diretores de fotografia de filmes que se internacionalizaram, como demonstra o depoimento do diretor de fotografia:

“Eu já tinha feito assistência de direção dele [Kleber Mendonça Filho] em outros projetos e fui ator em *Noite de Sexta Manhã de Sábado*. Ele me convidou e aceitei por pura amizade. Kleber gosta de trabalhar com pessoas próximas. Fizemos primeiro *Recife Frio* e ele me convidou para fazer *O som ao Redor*, em 2010. Eu ainda estava em início de carreira, ele poderia ter escolhido outro, mais experiente, mas assim mesmo me chamou. Mas, eu pedi para ele chamar também Fabricio Tadeu, que era meu amigo e mais experiente, trabalhei com ele no Rio e com quem desenvolvi um diálogo grande sobre fotografia. Ele também estava começando a fotografar, mas era um operador de câmera muito experiente, já tinha feito *Cidade de Deus* e *O Quatrilho*. Como deu muito certo e a gente tinha uma grande afinidade estética, Kleber estendeu o convite para *Aquarius*, alguns anos depois. Fabricio também foi convidado para fazer *Bacurau*, mas ele estava envolvido num trabalho longo na Globo e não teve como vir. Por isso, decidi não dividir a direção de fotografia e me senti seguro o suficiente para fazer *Bacurau* sozinho. (Sotero, 2019)¹²²

Já *Bacurau* busca um caminho internacional dos cinemas brasileiros que têm o sertão como uma paisagem. Além disso, pode-se observar como esse sertão é atualizado a partir do gênero de faroeste americano e como também se inspirou na obra *O Cangaceiro*, que também participou da mostra principal de Cannes em 1954.

Quanto à distribuição dos filmes, é importante mencionar que essa geração universitária também se estabeleceu nas bordas desse mercado no país. A *Vitrine Filmes* foi criada, segundo uma de suas sócias Silvia Cruz, a partir de um encontro entre amigos/as dessa geração na *Mostra de Cinema de Tiradentes*. *O Som ao redor*, *Aquarius* e *Bacurau* foram distribuídos nas salas de cinema do país por essa empresa.

Neste capítulo, descrevi os filmes que participaram das mostras principais e paralelas dos festivais de Cannes, Berlim, Veneza e Rotterdam. Destaquei a produção e a trajetória de Walter Salles, Karim Aïnouz e Kleber Mendonça Filho. É importante destacar a interlocução desses realizadores com uma vida mais internacional, a exemplo da experiência de morar fora do país, que os coloca em sintonia com um pensamento mais internacionalizável de modos de produção. Ao mesmo tempo, a bilheteria de seus filmes no país, comparado às obras de outros/as realizadores/as que circularam nesses espaços, são expressivas se comparadas às outras obras no mesmo período. Ou seja, conseguem dialogar tanto com um público brasileiro quanto com o público dos festivais internacionais.

¹²² Entrevista disponível em: <<https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/cinema/noticia/2019/08/20/a-projecao-do-diretor-de-fotografia-pedro-sotero-386067.php>>

Tentei demonstrar que os realizadores e a constelação da qual fazem parte são estabelecidos nos cinemas brasileiros, formando um grupo de coesão sobre os cinemas brasileiros e, também, dialogam com festivais internacionais, o que os coloca na posição de reflexões sobre cinema, ao menos aqueles que se vinculam com cinemas do mundo e cinemas globais. É importante destacar que a maior parte dos filmes com coprodução internacional é realizada em parceria com a França que, de certo modo, tende a dialogar com concepções de cinemas brasileiros que atualizam os significados do *Cinema Novo*.

Também enumerei quais filmes e realizadores circularam nas mostras de festivais internacionais de cinema a partir de um ponto de vista dos estabelecidos, o enfoque se deu, principalmente, nas mostras principais e de experimentação estética. Contudo, é possível perceber a emergência de um novo perfil de realizadores/as audiovisuais, principalmente, nas mostras de curta-metragem. Isto é, os/as realizadores/as participam com seus curtas, depois são selecionados para laboratórios audiovisuais, conseguem seus primeiros financiamentos por meio de fundos internacionais para depois fazerem seus longas. Nesse sentido, o curta é estratégico para a participação em festivais, diferentemente da participação no mercado de salas de exibição.

Desse modo, no próximo capítulo, apresento um grupo de realizadores/as menos coesos, que se pode considerar *outsiders* dentro da produção brasileira atual, ainda que a própria circulação em festivais internacionais seja um índice de estar em vias de se tornarem estabelecidos/as. No entanto, ainda são um grupo de menor coesão e colocam questões importantes sobre a produção e a distribuição dos filmes nacionais.

Capítulo 4 | O que tem de novo (de novo?) nos anos 2010: cinemas nacionais e cinemas plurais



Cena de *Ela volta na Quinta* (2014) de André Novais Oliveira

No quarto, filho mede a pressão da mãe. Diálogo entre os personagens Maria José (Mãe) e André (filho):

- É... mas a pilha [do aparelho medidor de pressão] acabou muito depressa. Parece que o outro. Esse aqui é melhor que o outro. Em questão de consumo parece que...
-Gasta mais mesmo [Silêncio]. A viagem foi sufoco de novo, mãe.
-É, filho?
- Chegou no final. Chegou no último dia... tava foda... Assim, no final tem uma feijoada, né? Ai chegou.
-É...
- No último dia, né?
-Hmhm
- Nó, mãe! Tá 17 por 11. A senhora já tomou remédio já?
- Já. Mas tomei agora. Não fez efeito nenhum, deve ser isso.
-Tem que tomar um chá de alpiste aí.
- É. Vou tomar. Mas e aí? Como é que foi? Como é que?
- Ai rola a feijoada lá. Ai pensei 'oh! o festival deve pagar, né?' e tal. Mas aí, quando veio, não era não.
- Festival não paga?
- Não. Num lugar caro pra caramba. Ai, fui no hotel, fingi que fui fazer alguma coisa lá e tal, e aí, meio que desviei do pessoal e fui comer um cachorro quente. Tava com 15 reais, mãe!
- Nossa senhora!
- A feijoada ia dar tipo uns 40, 50 reais.
-Nossa. Eu fico aqui preocupada. Ainda mais quando você vai com pouca grana. Mas...
-Não. O trem tá tão ruim assim não. Tem grana pra receber.
-É eu sei que tem, mas a sociedade...
- É. Mas tem a possibilidade de ter um trabalho também...
-É... Eu sei que é difícil procê, né? A sociedade exige que... os autores já tenham coisa fixa, um salário que dê para... se manter e tudo, mas cê tem que ver que você tá fazendo porque você gosta. Tá correndo atrás do seu sonho mesmo. Ai eu lembro até de meu pai. Seu avô era assim, tipo cê assim.
-É?
-Eu lembro quando vejo essa luta sua, eu lembro direitim dele. Porque não sei se é a questão do signo, né? Vocês dois são de câncer...

- Mm
- Ele era de câncer também. Nossa. Parece assim. Eu vejo essa luta sua, lembro direitinho dele porque ele fazia tudo para não desistir do que ele mais gostava de fazer, né? Era autoescola, era instrutor e tudo. E numa época, a gente já estava morando aqui, ele era instrutor... particular. Então, mas ele... Tinha época que ele ganhava bem, era aquele negócio, tinha época que ganhava bem, outra, não. A gente passava sufoco. Tinha dia que... Ficava... E Já no sétimo filho, né? E... era muita responsabilidade. Então, ele começou a ficar incomodado com isso, porque tinha época que a gente passava, mesmo, muita dificuldade. Aí ele, por indicação do amigo dele, ele falou “eu vou procurar outra coisa assim, que dê pelo menos para manter a família, para não depender assim de época boa ou ruim”. Férias, por exemplo, ninguém tava na escola. Taria antes ou depois.
- É...
- Então, era a época que a gente mais passava sufoco. Aí ele, um dia, ele fez seguinte... começou a fazer um teste na Cemig e seria um salário bom, emprego bom, garantia e tudo. Mas no dia de assinar o contrato, ele foi, na hora que ele tava diante assim do papel para assinar. E aí o Afonso chegou lá e falou, “oh, segunda-feira você já traz o documento tal, da sua família, das crianças, tal, da sua esposa pra poder pegar carteirinha, dependente e tudo, esse negócio”. Aí, seria ideal, né? Mas ele levou aquele baque quando ele lembrou que não ia poder mais, ele ia ter que viajar muito e tudo e não ia poder mais mexer com autoescola, que era a paixão dele. Menino, aí ele saiu de lá e falou assim “Nossa, segunda-feira eu venho aqui e assino e tal e trago os documentos” Aí na hora que ele saiu de lá, ele ainda, naquele prédio, ele contando, a gente, eu me lembro direitinho como se fosse hoje...
- Hm.
- Nossa, eu fiquei tão assim, sabe? Porque a gente, depois a gente deu muito apoio pra ele quando ele contou por que quando ele atravessando ali, o velho parque, atravessando a Andradadas sabe
- Hm
- Ele abraçou com a pastinha dele assim. Não, eu não volto aqui mais. E foi. Ele falou que deu aquele alívio nele. Não é agora, agora não. Não é o meu sonho.
- Hm
- [...]
- Mas pelo menos uma coisa a gente tem certeza, uma coisa que foi marcante, ele decidiu e nós apoiamos, nós continuamos passando sufoco. Aos poucos, a coisa foi encaminhando e no final ele já tava com autoescola de novo, lá na Savassi. Bem, pelo menos ele não teve que fazer alguma coisa que ele não acreditava.
- Sim!
- Então, cé e seu avô têm alguma coisa em comum, eu sinto assim que você vai conseguir. Tá? Vai mesmo. Se Deus quiser e ele quer.
- Hm. Tomara!
- (NOVAIS, André. 2014. Diálogo entre Maria José e André, cena do filme *Ela Volta Na Quinta*)

Escolhi o diálogo entre Maria José (mãe) e André (filho) da cena do filme *Ela volta na quinta* (2014), de André Novais de Oliveira, um dos sócios da produtora *Filmes de Plástico* (MG), para iniciar a discussão deste capítulo, pois a conversa entre os personagens expõe a dificuldade de realizadores/as que não pertencem às classes altas e médias brasileiras em frequentar ambientes como o dos festivais de cinema. Nesse caso, André (personagem e diretor) relata à mãe o valor de um prato de feijoada¹²³ e sua impossibilidade de pagá-lo durante o que deduzimos ser uma confraternização entre participantes do festival que estivera presente. Sua

¹²³ Em janeiro de 2014, o valor do salário mínimo no Brasil era de R\$724,00. Uma refeição no valor de R\$ 40,00 ou R\$ 50,00 significava aproximadamente 5,5% a 7% do valor do salário mínimo mensal em uma única refeição.

fala reverbera os dados demonstrados pela pesquisa realizada pelo *Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa* (GEMAA — IESP/UERJ): de 238 filmes brasileiros lançados no circuito comercial no período de 2002 a 2013, 84% foram dirigidos por homens da cor branca, 17% por mulheres brancas e 2% por homens negros, nenhuma mulher negra dirigiu um longa lançado no circuito comercial nesse período¹²⁴.

Por outro lado, a conversa também revela o cuidado e o apoio mútuo entre o filho e a mãe representados tanto no ato de André medir a pressão da mãe, perguntar por sua saúde e receitar um chá quanto na escuta de Maria José sobre a experiência do filho num festival de cinema. Esse amparo também é entendido como um modo de estar no mundo, herdado de outras gerações, como sugerido no relato de Maria José sobre a experiência de seu pai (avô de André) e o apoio ofertado pela família de origem de Maria José para sustentar a realização profissional dele: ser um instrutor de autoescola. Esse fato revela contextos distintos em que a filha de um motorista, uma profissão subalterna na sociedade brasileira, tem a possibilidade de ver o filho se realizando como cineasta, uma profissão intelectual pouco acessada pelas classes populares brasileiras até o século XXI.

Desde o início deste texto, argumento que o contexto da produção e circulação cinematográfica brasileira é modificado no início do século XXI a partir da convergência de três momentos sócio-históricos: a) a emergência do discurso e de instituições que afirmam a importância da *diversidade cultural*; b) as mudanças tecnológicas promovidas pela escolha do formato digital na indústria do audiovisual e a ampliação de seu acesso, discussão aprofundada na tese de Marcelo Ikeda (2021) sobre a geração de realizadores/as dos anos 2000; c) as políticas de inclusão na educação e na cultura promovidas pelo governo brasileiro nas primeiras décadas dos anos 2000.

Neste capítulo, descrevo um tipo de perfil de realizadores/as brasileiros/as *outsiders* que emerge a partir da confluência desse contexto, participando de festivais internacionais de cinema no continente europeu, nesse caso, das mostras e festivais voltados para a “descoberta” de “novos” cinemas — elegi, aqui, a mostra *Quinzena de Realizadores/as* do *Festival de Cannes* (2000 a 2019) e finalizo o texto com algumas considerações sobre os cinemas brasileiros desde a mostra especial *Soul in the Eye*, que ocorreu no *Festival Internacional de Cinema de Rotterdam* (IFFR) no ano de 2019. A partir dos filmes exibidos nas mostras, destaco o caso da

¹²⁴ Ênfase que a desigualdade social brasileira é interseccionada com o requisito raça/cor, por exemplo, a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua demonstra que pardos e negros empregados ganham quase 50% a menos que brancos empregados: o rendimento médio de uma pessoa branca empregada era de R\$3.099,00 ao mês em 2021 enquanto dos pardos era de R\$1.814,00 e dos pretos R\$1.764,00.

produtora *Filmes de Plástico*, sediada em Contagem (MG), para discutir e analisar as questões colocadas para os significados de cinemas brasileiros, principalmente, a partir dos anos 2010, e as inquietações entre cinemas nacionais e cinemas plurais.

4.1. A busca pela novidade: a participação brasileira na *Quinzena de Realizadores*

Esta seção discute a mostra *Quinzena de Realizadores*, paralela ao *Festival de Cannes*, cujo critério de escolha de filmes é baseado, de acordo com a página do evento¹²⁵, num amplo espectro de práticas cinematográficas “singulares” e “visionárias” produzidas globalmente. Portanto, analiso alguns aspectos da curadoria voltada para a “descoberta” de “novas” filmografias, descrevo quais são os filmes brasileiros selecionados na mostra, com ênfase no período de 2010 a 2019, para depois desenvolver a ideia de um contexto de multiplicação de realizadores/as na última década nos próximos itens do capítulo.

O *Festival de Cannes*¹²⁶ — de 1946 até o fim dos anos 1950 — era voltado, principalmente, para o *glamour*, o local onde ricos e famosos do mundo se encontravam com as celebridades, estabelecendo uma mitologia popular de extravagância e escândalos com a qual o festival soube se autopromover e garantir seu *status* de festival mais importante do mundo por meio da presença das estrelas cinematográficas e, conseqüente, exposição midiática (de Valck, 2007, p. 223-225). Nesse sentido, estar em Cannes representa, ainda hoje, um luxo baseado na exclusividade, pois não é simples conseguir convites para mostras e eventos, mesmo para profissionais do audiovisual, assim, o festival também se baseia na lógica da exclusividade que alimenta os mercados do luxo internacional¹²⁷.

Esse modelo de glamourização e a ênfase nos negócios das indústrias cinematográficas — expandido pela criação do *Marché du Film*¹²⁸, em 1959, e totalmente integrado ao festival no ano de 1983 — eram criticados por diretores/as, movimentos cinematográficos e críticos que também frequentavam o festival no período. No entanto, a criação do *Marché du Film* teve como consequência não programada a multiplicação de exibições de filmes em pequenos

¹²⁵ <https://www.quinzaine-cineastes.fr/>

¹²⁶ O único filme brasileiro a receber a premiação principal de Cannes, a Palma de Ouro, foi *O Pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte, no ano de 1962. Trata-se de uma importante premiação para a inserção do cinema brasileiro, especialmente, de representantes do movimento *Cinema Novo* no mercado internacional de filmes.

¹²⁷ A discussão realizada por Renato Ortiz (2019) no livro *Universo do Luxo* aponta para a importância do contexto para que produtos e serviços sejam considerados de luxo. Nesse sentido, a exclusividade dos espaços no *Festival de Cannes* e nos serviços de turismo oferecidos pela cidade pode ser considerada parte desse universo desterritorializado de consumo no mundo.

¹²⁸ O *Marché du Film* é um ambiente de mercado com o objetivo de promover encontro entre produtoras e distribuidoras para realização de negócios na área do audiovisual.

cinemas na cidade de Cannes paralelas à mostra principal do festival, o que dava a sensação para o público de encontro com “novos” cinemas produzidos em todo o mundo, pois qualquer produtor/a poderia fazer a exibição de sua obra, demonstrando visões diferentes daquelas apresentadas pelos países que até então elegiam os filmes exibidos na mostra principal (Ostrowska, 2016, p. 22). Nessas projeções, era possível assistir aos filmes produzidos por jovens da época que formavam movimentos cinematográficos cuja produção tinha como objetivo se contrapor politicamente à estrutura dominante expressa tanto no conteúdo quanto na forma fílmica.

Críticos do *Syndicat français de la critique de cinéma* que participavam do festival, percebendo a possibilidade de público¹²⁹ e o número de filmes produzidos por esses movimentos, criam a mostra paralela de filmes *Semana Internacional da Crítica* em 1962. Essa mostra tinha e tem como critério de recorte o primeiro ou o segundo filme de jovens diretores/as cujas obras têm por objetivo a inovação estética, em geral, filmes com baixo orçamento de produção e, por vezes, censurados no país de origem (Ostrowska, 2016, p. 22). Portanto, a finalidade dessa mostra é apoiar, explorar e revelar a filmografia de jovens cineastas de todo o mundo pela crítica (<https://www.semainedelacritique.com/>). Apesar da mostra *Semana Internacional da Crítica*¹³⁰ ter ampliado a possibilidade de exibição de filmes, a restrição da exibição ao público de críticos/as e convidados/as e o número limitado de filmes selecionados (dez filmes longas-metragens e dez curtas-metragens) provocavam insatisfação em uma parcela de profissionais frequentadores/as com o formato do festival.

É nesse contexto de insatisfação que a mostra *Quinzena dos Realizadores* é criada, em 1969, após desdobramentos do *Maio de 1968* na França. Segundo M. de Valck (2006, p. 73-77), a demissão de Henri Langlois da Cinemateca Francesa em fevereiro de 1968 pelo então

¹²⁹ De acordo com a página da *Semana Internacional da Crítica* (<https://www.semainedelacritique.com/>), durante o 14º *Festival de Cannes*, em 1961, a Associação Francesa de Críticos de Cinema exibiu o filme *The Connection*, primeiro longa da diretora Shirley Clarke (EUA), um tipo de filme que até então era pouco exibido em festivais por ter sua linguagem mais experimental e com “tendência emergente”, contudo, a exibição foi considerada um “sucesso” pela organização, que decidiu ampliar a experiência no ano seguinte. A organização do festival cedeu o espaço da *Salle Jean Cocteau* no *Palais Croisette*, onde era realizada a mostra principal de Cannes, para a realização da *Semana Internacional da Crítica* no ano seguinte. Somente pessoas credenciadas na Imprensa e no *Marché du Film* podem assistir à exibição diária de filmes em competição na *Semana Internacional da Crítica*. Mais de 700 filmes de 50 países foram selecionados desde então. Em média, mais de 3 mil filmes são vistos por ano pela curadoria para a escolha de 10 filmes de longa-metragem e 10 curtas-metragens.

¹³⁰ No período de 2000 a 2019, na mostra de longas da *Semana Internacional da Crítica*, três longas-metragens em coprodução com produtoras brasileiras foram selecionados para a mostra — *Sonhos de Peixe*, do diretor russo Kirill Mikhanovsky, em 2006 (coprodução Brasil, Rússia e Estados Unidos), *Paulina*, do argentino Santiago Mitre, (coprodução Argentina, Brasil e França) em 2015 e em 2018, *Diamantino*, dirigido pelo americano Daniel Schmidt e pelo português Gabriel Abrantes (coprodução Portugal, Brasil e França) — apenas dois longas de diretora e diretor brasileiros foram selecionados no período, *A via láctea*, de Lina Chamie, no ano de 2006 e *Gabriel e a Montanha*, de Fellipe Gamarano Barbosa, (coprodução Brasil e França) em 2017, participante do laboratório audiovisual dos cinemas do mundo.

ministro André Malraux reuniu cineastas como Jean-Luc Godard, Alain Resnais e François Truffaut no *Comité de Defesa da Cinemateca* a favor de Langlois. O movimento teve apoio de cineastas de outros países, tais como Alfred Hitchcock, Akira Kurosawa e Orson Welles, que proibiram seus filmes de serem exibidos na Cinemateca sob outro comando. Em abril, Langlois foi readmitido, fortalecendo politicamente o Comitê. A abertura do *Festival de Cannes*, nesse ano, ocorreu no dia 10 maio de 1968, nesse momento, havia cerca de três milhões de trabalhadores franceses em greve, enquanto isso, representantes do Comitê fizeram um protesto em solidariedade aos/às trabalhadores/as e estudantes, propondo também mudanças no festival, pois, para o grupo, o festival estava focado nas premiações, nos filmes comerciais e no enaltecimento de estrelas do cinema, o que não incluía uma discussão mais ampla sobre a própria ideia de cinema (*Ibid.*). A proposta dos manifestantes era a de que o festival agregasse filmes independentes em sua programação e mostras não competitivas, demonstrando também divergências sobre a própria concepção do festival naquele período.

O festival de 1968 foi, então, cancelado e teve como desdobramento a criação, no ano seguinte, da mostra *Quinzena dos Realizadores*, fundada pela *Société des réalisatrices et réalisateurs de films* (SRF), cujo objetivo era abrir uma oportunidade de exibição para curtas, longas e documentários independentes de todo o mundo. A mostra é aberta ao público não profissional¹³¹ e não é uma mostra competitiva. Outros eventos e mostras paralelas também surgiram em outros festivais, a exemplo da mostra *Young Film Forum*, criada pela Associação Amigos do Cinema (atualmente, Arsenal — *Institute for Film and Video*) em 1969 e incorporada ao *Festival de Berlim* no ano de 1971, após manifestações contrárias a filmes de guerra no ano anterior por críticos à Guerra do Vietnã. O enfoque da mostra alemã também são obras cinematográficas de caráter experimental, de realizadores/as jovens e que refletem questões contemporâneas.

Essas mostras são ainda exemplos do surgimento nos festivais de cinema do continente europeu da ideia de autoria representada pela direção de um filme (Ostrowska, 2016, p. 24-25), assim como do/a profissional programador/a, curador/a e/ou diretor/a artístico/a responsável por selecionar filmes a partir de critérios especializados, ou seja, “antes, os vários governos nacionais escolhiam os filmes que participariam. Agora, os próprios organizadores dos festivais assumiam os procedimentos de seleção” (de Valck, 2007, p. 228). A partir de então, os festivais são reconhecidos como instituições que promovem o cinema como arte (*Ibidem.*). Portanto, os filmes que passam a ser exibidos nessas mostras são escolhidos por uma curadoria ou

¹³¹ O público das outras mostras e eventos do festival é restrito a profissionais da área do audiovisual e imprensa, sendo necessário fazer credenciamento prévio para participação.

programador/a e não mais indicados pelos governos nacionais, como ainda acontece na seleção de “melhor filme estrangeiro” da cerimônia do Oscar.

Nesse sentido, a curadoria nos festivais pode ser observada como uma expografia artístico-museológica (Garrett, 2020; Dovey, 2015), isto é, semelhante a um projeto de exposição de arte em museus, a seleção de filmes para uma mostra de festival de cinema orienta caminhos e significados que podem ser abertos. Essas mostras também se assemelham às exposições universais do século XIX, dando a sensação ao público de o mundo estar a seu alcance (Dovey, 2015, p. 30). O estudo de Dovey sobre a curadoria dos festivais europeus de filmes produzidos no continente africano demonstra também que a abertura de mostras específicas dos festivais para “cinemas do mundo” se deu concomitantemente com a independência dos países africanos na década de 1960, assim como Ella Shohat e Robert Stam (2006) [1994] afirmam que o cinema surge no ápice do imperialismo no final do século XIX. Portanto, observa-se a criação da mostra *Quinzena dos Realizadores* inscrita num contexto de reflexão do colonialismo dentro de um país europeu imperialista, a França.

De Valck (2006, p. 179) afirma que curadores/as e/ou programadores/as dos festivais europeus tinham a intenção de apresentar novos cinemas políticos nacionais, ainda que essa apresentação estivesse vinculada à uma vontade colonial de “descobrir” “novos” cinemas. Eles/elas ofereciam como vantagem aos/às diretores/as-autores/as do “Terceiro Mundo” a exposição na mídia internacional e o reconhecimento de valor artístico-cultural, no entanto, para a autora, a autoria também passou a criar filmes voltados para um público internacional (EUA e Europa, principalmente), perdendo, por vezes, a relevância de se comunicar com o público nacional dos cinemas definidos como políticos ou inscritos nas “novas ondas”estéticas.

Essa reflexão demonstra que a curadoria nos festivais possui consonância com o *projeto civilizador europeu*, ainda que os próprios festivais tenham se desenvolvido, principalmente, a partir da década de 1950 do século XX e, portanto, se fizeram e se fazem juntamente a reflexões sobre a modernidade, a pós-modernidade e a convivência com o plural e o diverso. Desse modo, podemos convocar as metáforas de Bauman (2010) [1987] para os/as intelectuais, em que parte da lógica da escolha de filmes dessas mostras parte de uma vontade intelectual presente na metáfora do “legislar”, ao definir padrões sobre que é um cinema de arte ou cinema de autor, ao mesmo tempo que se insere na metáfora de “intérprete”. Como na afirmação de Valck (2006) acima, é a partir da exposição nessas mostras que um/a realizador/a pode se conectar com o público (que pode ser sinônimo de mercado) nacional e internacional, isto é, a curadoria aponta ao público e elege aquilo que é considerado uma obra de cinema vinda dos países da Ásia, África e América Latina.

Esse exemplo de como os festivais se refazem nos anos 1970 e abrem espaço em suas mostras para filmes produzidos por movimentos cinematográficos políticos de países africanos, asiáticos e latino-americanos não constitui, entretanto, mudanças de equilíbrio de poder no mundo, tal como observa Bauman (2010) [1987] ao discutir como os intelectuais europeus foram perdendo suas verdades absolutas sobre sua superioridade a partir das reflexões pós-modernas:

O “encolhimento” da Europa e o rebaixamento dos valores com os quais ela se habitua a identificar-se não constituem, claro, um fenômeno redutível exclusivamente a mudanças no equilíbrio de poder do mundo. As mudanças são reais o bastante (e amplas pelo menos para problematizar a superioridade europeia, antes tida como dada), mas por si mesmas não engendrariam uma crise de confiança nos ‘fundamentos absolutos’, não fosse pela confiança minguante dos que outrora teorizavam a respeito da superioridade do continente (Bauman, (2010 [1987], p. 169).

Essa pequena abertura também aponta questionamentos aos/às realizadores/as que compõem os “cinemas do mundo” — no papel de intelectuais — sobre a conformação dos significados de cinemas nacionais em seu território, a exemplo da discussão feita por Edward Said em *Orientalismo* e discutida no primeiro capítulo. Em diálogo com o continente, esses/as cineastas são herdeiros/as de uma sociedade que os/as define pela nação ao mesmo tempo que são formadores/as de tradições nacionais em interlocução com outras tradições. A primeira edição da Mostra *Quinzena de Realizadores*, por exemplo, é a edição com mais filmes brasileiros, a maior parte associada ao *Cinema Novo*, movimento importante para um cinema envolvido com um projeto de nação de cunho sociocultural e político e com a criação de filmes com poucos recursos. São eles: *Barravento*, de Glauber Rocha (1939-1981, BA), *Brasil Ano 2000*, de Walter Lima Jr. (1938-, RJ), *Capitu*, de Paulo Cezar Saraceni (1932-2012, RJ), *Cara a Cara*, de Julio Bressane (1946-, RJ), *Jardim de Guerra*, de Neville de Almeida (1941-, MG), *O Bravo Guerreiro*, de Gustavo Dahl (1938-2011, argentino radicado no RJ). Nessas obras, o *negro*, a *cultura* e o *povo* têm significados similares, predominando heróis quilombolas, sambistas e adeptos dos cultos afro-brasileiros (Souza, 2013, p. 73).

Os filmes brasileiros que compõem a mostra na década de 1970¹³² estão em diálogo com outras filmografias nacionais que discutem o imperialismo cultural das grandes potências

¹³² Em 1970, participaram *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade (1932-1988, RJ), *Matou a família e foi ao Cinema*, de Julio Bressane, *Os Herdeiros*, de Cacá Diegues (1940-, RJ). Em 1971, *Bang Bang*, de Andrea Tonacci (1944-2016, italiano radicado em SP), *Como era gostoso Meu Francês*, de Nelson Pereira dos Santos (1928-2018, SP), *O Deus e Os Mortos*, de Ruy Guerra (1931-, Moçambique, radicado no RJ), *O Anjo Nasceu*, de Julio Bressane e o curta-metragem *Viva Cariri*, de Geraldo Sarno (1938-2022, BA). No ano de 1972, *São Bernardo*, de Leon Hirszman (1937-1987, RJ), em 1973, *Quem é Beta*, de Nelson Pereira dos Santos e *Toda Nudez Será Castigada*,

econômicas como os Estados Unidos, tal como o *Cinema Novo*. Assim, o continente europeu, nesses festivais, apesar de complementar à indústria cinematográfica hollywoodiana na construção de significados sobre o cinema e de seu histórico colonialista, paradoxalmente, será também o local de encontro de realizadores/as dos continentes africano, asiático e sul-americano para interlocução de ideias de projetos de nação e de construção de caminhos para saídas ao subdesenvolvimento, portanto, articulados com movimentos de independência no continente africano e pela democracia na América Latina.

Tanto pela luta contra o imperialismo quanto pelo desenvolvimentismo nacional, a construção de uma indústria cinematográfica nacional por esses realizadores levanta questões sobre o subdesenvolvimento e suas marcas na sociedade brasileira na produção desses filmes, amplamente discutida nesse período (Leão e Farias, 2022; Salles Gomes, 1996). A tese de Mauricio Cardoso (2007) discute parte dessa estratégia desde dados historiográficos sobre a experiência de Glauber Rocha em alguns festivais internacionais de cinema na Europa e América Latina e nos tipos de rede de relações que o diretor estabeleceu que se desdobraram para a experiência de internacionalização do movimento conhecido como *a Retomada*. Portanto, a participação dos realizadores do *Cinema Novo* foi importante para o estabelecimento das primeiras rotas do cinema brasileiro nesses festivais como discuti no primeiro capítulo.

Os filmes brasileiros presentes na mostra *Quinzena de Realizadores* na década de 1980¹³³ são ainda exemplares de uma segunda geração de realizadores vinculados ao *Cinema Novo* e *cinema marginal*. As produções dessas duas décadas são realizadas por diretores do sexo masculino, nascidos ou que viveram a maior parte de suas vidas na cidade do Rio de Janeiro, alguns deles serão gestores de instituições públicas de cinema — caso de Glauber Rocha, Gustavo Dahl e Orlando Senna —, atuaram na crítica e na formação de realizadores/as de outras gerações, portanto, a maior parte foi e é formada por realizadores ativos naquilo que irá compor uma ideia de um cinema nacional nos anos seguintes às suas realizações.

de Arnaldo Jabor (1940-2022, RJ). No ano de 1974, *A Rainha Diaba*, de Antonio Carlos Fontoura (1939-, SP), *A noite do espantalho*, de Sergio Ricardo (1932-2020, RJ), *Uirá*, de Gustavo Dahl, e *Vai Trabalhar Vagabundo*, de Hugo Carvana (1937-2014, RJ). Em 1975, *Guerra Conjugal*, de Joaquim Pedro de Andrade (1932-1988, RJ), em 1976, *Gitirana*, de Jorge Bodanzky (1942-, SP) e Orlando Senna (1940-, BA), e *O Casamento*, de Arnaldo Jabor. Em 1977, *25*, de Celso Luccas (1950-, SP) e José Celso Martinez Corrêa (1937-, SP), coprodução Brasil e Moçambique. Em 1978, *Chuva de Verão*, de Cacá Diegues. Em 1979, *Crônica de um Industrial*, de Luiz Rosenberg (1943-2019, RJ), e o curta-metragem *Vereda Tropical*, de Joaquim Pedro de Andrade.

¹³³ De 1980 a 1988, participaram da *Quinzena de Realizadores*: *Vietnam, Voyage dan le temps* (1980), do diplomata Edgard Telles Ribeiro (1944-, nascido no Chile, vive no RJ), *Ato de Violência* (1981), de Eduardo Escorel (1945-, SP), e *Memórias do Medo* (1981), de Alberto Graça (1948-, MG), *India, a Filha do Sol* (1982), de Fabio Barreto (1957-2019, RJ), *Coeur Marins* (1982), de Carlos Pedro de Andrade Jr., *Saudade* (1983), de Carlos Porto de Andrade Jr. e Leonardo Crescenti Neto (1954-2018, SP), *Memórias do Cárcere* (1984), de Nelson Pereira dos Santos, *Nunca Fomos tão Felizes* (1984), de Murilo Salles (1950-, RJ), *Ópera do Malandro* (1986), de Ruy Guerra, *Natal da Portela* (1988), de Paulo Cezar Saraceni; *Romance de Empregada* (1988), de Bruno Barreto (1955-, RJ).

Observa-se que depois do filme de Bruno Barreto, selecionado em 1988, somente no ano 2000, haverá um filme brasileiro na mostra, o curta-metragem de final de curso de Cinema da Universidade Federal Fluminense *Rota de Colisão*, de Roberval Duarte (1965-, RJ). De acordo com entrevista do diretor dada ao portal Terra (2000), ele inscreveu o filme após sugestão da programadora da *Mostra Quinzena dos Realizadores*, Marie-Pierre Macia, diretora-geral da mostra de 1999 a 2003, quando o filme foi exibido no *Festival Brasília de Cinema* em 1999, o que demonstra a interlocução entre programadores/as europeus e festivais de outros continentes. Por outro lado, é também reflexo das políticas nacionais para o cinema, pois, durante as décadas de 1980 e 1990, o país diminuiu substancialmente o número de filmes produzidos por ano, voltando somente a produzir um número semelhante de filmes ao da década de 1970 após a criação do Fundo Setorial do Audiovisual no ano de 2006, conforme *Gráfico 4- Número de filmes brasileiros realizados por ano*, apresentado no capítulo 1.

Na *Tabela 10 - Festival de Cannes | Mostra Quinzena dos Realizadores (Longas)*, observa-se a presença de seis filmes brasileiros de, pelo menos, três gerações de realizadores/as que demonstra uma mudança significativa em relação aos/às realizadores/as brasileiros/as presentes nas edições da mostra de 1969 a 1988. Três desses filmes são dirigidos apenas por mulheres e um deles tem direção compartilhada. O primeiro deles é *Filme de Amor*, em 2003, de Julio Bressane, representante da geração do movimento *cinema marginal*, presente na mostra em diferentes anos, com as obras *Cara a Cara* (1969), *Matou a família e foi ao cinema* (1970) e *Um anjo nasceu* (1971), sendo *Filme de Amor* a quarta obra exibida na *Quinzena dos Realizadores*, portanto, há uma certa continuidade com a lista de filmes exibidos de brasileiros durante as décadas de 1970 e 1980.

O segundo é *Mutum* (2007), de Sandra Kogut, a primeira diretora mulher brasileira a integrar a mostra *Quinzena de Realizadores*, com um filme cuja temática reitera a ideia de sertão ao trazer a história do menino Thiago no interior de Minas Gerais e cujo roteiro é baseado na novela *Campo Grande*, do escritor Guimarães Rosa. Outro filme é *A Alegria* (2010), de Felipe Bragança¹³⁴ (1980-, RJ) e Marina Meliande (1980-, RJ). É importante dizer que ambos os filmes receberam recursos do Fundo *Hubert Bals*, vinculado ao Festival de Rotterdam — o filme de Sandra Kogut recebeu recursos para desenvolvimento de roteiro em 2003 e o *A Alegria* para pós-produção no ano de 2010 —, o que revela a importância de receber recursos de fundos internacionais vinculados a festivais para circular o filme nesses circuitos. *Los Silencios* (2018), de Beatriz Seigner, obra discutida no capítulo 2, e *Sem Seu Sangue* (2019), de Alice Furtado

¹³⁴ Felipe Bragança foi assistente de direção e roteirista de *O Céu de Suely*, de Karim Ainouz, e participou por dois anos da residência artística no Le Fresnoy – Studio National des Arts Contemporains na França.

(1987-, RJ), receberam recursos do fundo *Cinemas do Mundo* do governo francês. Também foi exibida a obra *O Abismo Prateado* (2011), de Karim Aïnouz (1966-, CE), que já teve várias participações no *Festival de Cannes*, como demonstrado no capítulo 3.

Tabela 10 - Festival de Cannes – Mostra Quinzena dos Realizadores (Longas)¹³⁵

ANO	FILME	DIRETOR	PRODUTOR A	COPRODUÇÃO/ AGENTE DE VENDAS
2003	<i>Filme de Amor</i>	Julio Bressane (1946-, RJ)	T.B Produções (RJ)	Tarcisio Vidigal Grupo Novo de Cinema e TV
2007	<i>Mutum</i>	Sandra Kogut (1965-, RJ)	Tambellini Filme (RJ)	TF1 International Immeuble
2010	<i>A Alegria</i>	Felipe Bragança (1980-, RJ) e Marina Meliande (1980-, RJ)	Duas Mariola Filmes (RJ)	Arissas Multimidia; Figa Films (agente de vendas)
2011	<i>O Abismo Prateado</i>	Karim Aïnouz (1966-, CE)	RT Features	Rendez-vous Picutures (agente de vendas)
2018	<i>Los Silencios</i>	Beatriz Seigner (1984-, SP)	Miriade Filmes (SP)	Cine-Sud Promotion (França) e Dia-Fragma (Colômbia)
2019	<i>Sem seu Sangue</i>	Alice Furtado (1987-, RJ)	Estudio Giz (RJ)	Ikki Films (França) e Baldr Film (Holanda)

Elaboração da autora.

Com exceção do filme de Sandra Kogut e de *Los Silencios*, todos os outros filmes foram gravados no Rio de Janeiro e abordam temas relacionados ao universo amoroso — o que reitera os cenários da cidade do Rio de Janeiro como um dos principais locais de representação da sociedade brasileira nos filmes. O filme de Sandra Kogut representa o “sertão” mineiro e *Los Silencios* se passa na fronteira da Floresta Amazônica, gerando questões sobre violência e trocas multiculturais nesses espaços. Por outro lado, esses filmes não trazem questões políticas tão evidenciadas como os filmes do *Cinema Novo* destacavam, nesse sentido, cito a fala do realizador Karim Aïnouz para o portal G1 quando o filme *Abismo Prateado* foi lançado no país: "Para mim, foi um passo de liberdade, de não ter que falar do Brasil, da nação, da identidade nacional, mas do embate amoroso entre esses dois personagens" (Aïnouz, Portal G1, 2011), colocando em questão a tradição brasileira de se discutir os problemas sociais e políticos representados pela geração cinemanovista.

¹³⁵ *Infância Clandestina* (2012), do argentino Benjamin Avila (1972- BsAs), selecionado para a mostra de 2012, foi realizado em coprodução com Brasil, Argentina e Espanha. Porém, excluí o filme da tabela por priorizar as obras de realizadores/as brasileiros/as.

Na Tabela 11 *Festival de Cannes — Mostra Quinzena dos Realizadores (Curtas)*¹³⁶, observa-se os filmes de curta-metragem brasileiros que circularam na mostra no período de 2000 a 2019, seus respectivos realizadores/as, produtoras e agente de vendas no mercado internacional de filmes. Nos anos 2000, 2001, 2002, 2004, 2006, 2007, 2010, 2011 e 2019, não houve nenhum curta-metragem brasileiro selecionado, evidenciando ainda a dificuldade de se realizar filmes no início dos anos 2000 no país. Na primeira década, temos: em 2003, *Castanho*, de Eduardo Valente; em 2005, *Da Janela do Meu Quarto*, de Cao Guimarães, e *Vinil Verde*, de Kleber Mendonça Filho; em 2008, *Muro*, de Tião e; em 2009, *Superbarroco*, de Renata Pinheiro (1970-, PE). Esses filmes demonstram a emergência da geração dos anos 2000, discutida nos trabalhos de Maria Carolina Oliveira (2014) e Marcelo Ikeda (2021). O único não apontado pelos pesquisadores como de uma geração é Cao Guimarães, que tem trajetória no cinema experimental e nas artes visuais.

Observamos também que, dos cinco filmes de curta-metragem exibidos nessa década, três são de produtoras pernambucanas¹³⁷, um do Rio de Janeiro e um de Belo Horizonte. Outro dado relevante nessa primeira década é o agente de vendas internacional que representa o filme em festivais aparecer apenas em dois filmes, ambos de 2005, *Da Janela de Meu Quarto* e *Vinil Verde*, cujo agente é *Grupo Novo de Cinema e TV*, dirigido por Tarcísio Vidigal (1950-), ligado à tradição brasileira do *Cinema Novo*.

Na segunda década dos anos 2000, há a participação de oito filmes de curta-metragem na mostra: em 2012, *Porcos Raivosos*, de Isabel Penoni e Leonardo Sette, e *Os morto-vivos*, de Anita Rocha da Silveira; *Pouco mais de um Mês*, de André Novais de Oliveira, em 2013; *Sem Coração*, de Nara Normande e Tião, em 2014; em 2015, *Quintal*, também de André Novais Oliveira; em 2016, *Abigail*, de Isabel Penoni e Valentina Homem; *Nada*, em 2017, de Gabriel Martins (1987-, MG) e; *O Órfão*, de Carolina Markowicz, no ano de 2018. Três desses filmes foram produzidos em Minas Gerais, três em Pernambuco, um no Rio de Janeiro e um em São Paulo. Chama-me atenção o fato de que a metade desses filmes é distribuída internacionalmente pelo agente de vendas *Figa Films*¹³⁸ e três dos filmes exibidos foram produzidos pela *Filmes*

¹³⁶ No período de 2001 a 2019, a mostra *Quinzena dos Realizadores* contou com os seguintes programadores: Marie-Pierre Macia (1999-2003), Olivier Père (2002-2009) — programador do Festival de Locarno entre 2009 e 2012 —, Frédéric Boyer (2009-2011), Édouard Waintrop (2012-2018) e Paolo Moretti (2018-2021).

¹³⁷ Sobre a predominância de filmes produzidos no estado de Pernambuco, é importante citar a pesquisa de Marcia dos Santos (2019) sobre a produção cinematográfica de realizadores/as do estado de Pernambuco entre 1996 e 2016, assim como a pesquisa de Maria Carolina Oliveira (2014) e a pesquisa de Amanda Nogueira (2014), que discutem a presença da cooperação entre realizadores/as organizados/as em coletivos, principalmente na primeira década dos anos 2000. Em ambas as pesquisas, nota-se a importância do reconhecimento dos filmes em festivais nacionais e internacionais para a produção do estado.

¹³⁸ Por fim, observa-se a importância da agência internacional de vendas *Figa Films*. De acordo com sua página, a agência foi criada em 2006, no festival *Sundance* (Los Angeles), pelo brasileiro Sandro Fiorin e o filho cubano-

de *Plástico*, que será discutida na próxima seção. Antes de encerrar esse item, gostaria de apresentar algumas considerações sobre alguns filmes da lista da última tabela que reverberam nos modos como os discursos da diversidade cultural dos festivais internacionais de cinema atravessam a produção desses filmes.

Tabela 11 - Festival de Cannes — Quinzena de Realizadores (Curtas)

ANO	FILME	REALIZADOR/A	PRODUTORA	AGENTE DE VENDAS
2000	<i>Rota de Colisão</i>	Roberval Duarte (<i>s. inf</i>)	Eduardo Nunes/ Três Tabela Filmes (RJ)	
2003	<i>Castanho</i>	Eduardo Valente (<i>s.d.</i> , RJ)	Eduardo Valente Patricia Bárbara/ WSET Films (RJ)	
2005	<i>Da Janela do Meu Quarto</i>	Cao Guimarães (1965-, MG)	Cinco em Ponto (MG)	Grupo Novo de Cinema e TV (RJ)
	<i>Vinil Verde</i>	Kleber Mendonça Filho (1968-, PE)	CinemaScópio/ Símio Filmes (PE)	Grupo Novo de Cinema e TV (RJ)
2008	<i>Muro</i>	Tião (<i>s.d.</i> -, PE)	Trincheira (PE)	
2009	<i>Superbarroco</i>	Renta Pinheiro (1970-, PE)	Aroma Filmes (PE)	
2012	<i>Porcos Raivosos</i>	Isabel Penoni (<i>s. inf</i>) e Leonardo Sette (1978-, FR)	Lucinda (PE)	Figa Films (EUA)
	<i>Os mortos-vivos</i>	Anita Rocha da Silveira (1985-, RJ)	Anita Rocha da Silveira (RJ)	
2013	<i>Pouco Mais de um Mês</i>	André Novais de Oliveira (1984-, MG)	Filmes de Plástico (MG)	Figa Films (EUA)
2014	<i>Sem Coração</i>	Nara Normande (1986- AL) e Tião (PE)	CinemaScópio/ Trincheira/ Garça Torta (PE)	
2015	<i>Quintal</i>	André Novais de Oliveira (1984-, MG)	Filmes de Plástico (MG)	Filmes de Plástico
2016	<i>Abigail</i>	Isabel Penoni (<i>s. inf</i>) e Valentina Homem (<i>s. inf</i>)	Sempre Viva Produções (PE)	Figa Films (EUA)
2017	<i>Nada</i>	Gabriel Martins (1987-, MG)	Filmes de Plástico (MG)	
2018	<i>O Órfão</i>	Carolina Markowicz (<i>s.d.</i> -, SP)	Yourmama (SP)	Figa Films (EUA)

Elaboração da autora.

americano Alex García. O foco da agência era adquirir e distribuir filmes do “novo” cinema latino-americano, além de ter expandido a possibilidade de adquirir obras da América do Norte, Europa e África (www.figafilms.com). Sandro Fiorin é carioca e programador do *Festival de Cinema da América Latina* no The High Museum of Art, em Atlanta, e diretor artístico do *Festival de Filmes Brasil / Hollywood*, em Los Angeles. Portanto, também é programador de festivais, participa de mesas e festivais brasileiros como *Brasil Cine Mundo*, realizado pela CineBH, e eventos como *Ventana Sur*, cujo objetivo é buscar filmes da “nova” geração, portanto, a quantidade de filmes nessa mostra é, também, resultado de sua relação com realizadores/as e festivaleiros/as.

Primeiro, pensar na temática indígena dos filmes *Porcos Raivosos* e *Abigail*, ambos os filmes receberam apoio do Fundo de Cultura, vinculado à Secretaria de Cultura de Pernambuco. O primeiro conta a história do mito das *Jamurikumalu* e de como as mulheres do povo indígena Kuikuro lidam com a notícia da transformação dos homens da aldeia que estavam desaparecidos em porcos raivosos. O filme teve produção da Associação Indígena Kuikuro do Alto do Xingu, Museu Nacional e *Lucinda Filmes* e apoio do projeto Video nas Aldeias¹³⁹ e ganhou o prêmio Interações Estéticas da FUNARTE, além do apoio das instituições de pesquisa FINEP, FAPERJ e CNPq. Já *Abigail* (2016), de Isabel Penoni em parceria com Valentina Homem, trata a história de Abigail, indigenista formada pelo princípio da “pacificação”, ex-mulher do sertanista Chico Meirelles. O filme apresenta a personagem no fim da vida, em sua casa no bairro de Campo Grande no Rio de Janeiro, e os vestígios de sua relação com indígenas Xavante e o candomblé. A obra mostra desde a história de Abigail o ponto de vista dos/as indigenistas brasileiros/as da década de 1960/1980, que tinham um desejo de “civilizar” os indígenas. É importante observar a interlocução desses filmes com o ganhador do júri popular da mostra *Un Certain Regard* do festival francês do ano de 2018, *Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos*, dirigido por João Salaviza (1984-, Portugal) e Renée Nader Messora (1979-, SP), que também teve apoio do projeto Video nas Aldeias e conta a história de *Ihjãc* da etnia Krahô na sua relação entre aldeia e cidade no estado do Tocantins.

Todos esses filmes são sobre a temática indígena, porém, realizados por diretores/as não indígenas. Portanto, não há nenhum filme dirigido por cineastas indígenas¹⁴⁰ na mostra de Cannes, ainda que essa produção comece a emergir e ganhar visibilidade em festivais especializados e mostras nos grandes festivais na segunda década dos anos 2000, por exemplo, no *Festival de Berlim*, há uma mostra específica para cineastas indígenas, a *Native Indigenous Cinema*, criada em 2013, que teve participação de filmes produzidos no Brasil no ano de 2015: *As Hiper Mulheres (Itão Kuëgü)*, de Carlos Fausto, Leonardo Sette¹⁴¹ e Takumã Kuikuro, *Hepari Idub’ rada, Obrigado Irmão*, de Divino Tserewahú, *Ma Ê Dami Xina — Já me transformei em imagem*, de Zezinho Yube, e *O mestre e o divino*, de Tiago Campos Tôres.

Já os filmes *Os Mortos-Vivos*, de Anita Rocha da Silveira¹⁴², e *Sem Seu Sangue*, de Alice Furtado, são filmes do gênero horror, voltados para um público adolescente e que a produção é

¹³⁹ Ver: Felipe, Marcos. 2019. *Do outro lado do espelho: história e problemáticas do Vídeo nas Aldeias* (VNA).

¹⁴⁰ Ver: Brandão, Joana. 2022. *Agência feminina, terra e multissensorialidade: a mitopraxis Tikmũ’ün no cinema*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo do Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher.

¹⁴¹ Sette também codirigiu *Porcos Raivosos* e participa do projeto Video nas Aldeias.

¹⁴² Seu filme *Medusa* (2021), produzido pela *Bananeira Filmes*, foi selecionado para a mostra de longas da *Quinzena de Realizadores* de 2022.

estimulada em eventos paralelos dos festivais e de mercado, como a *Blood Window* no *Ventana Sur*¹⁴³. Segundo a página do *Ventana Sur*, esse evento tem como objetivo estimular a produção voltada para esse gênero que cresce a cada ano em todo o mundo e formar alianças estratégicas entre realizadores/as da América Latina, Ásia e Europa. A diretora Anita Rocha, por exemplo, participou do projeto Fábrica dos Cinemas do Mundo¹⁴⁴, parceria do Instituto Francês e do *Festival de Cannes*, que ocorre desde 2009 para o acompanhamento especializado e mais personalizado a realizadores/as de países emergentes, para finalização de sua primeira longa-metragem, *Mate-me por Favor*.

Foto 2: Apresentação de Justin Pechberty no festival *Panorama Internacional Coisa de Cinema* - 2019



Foto captada pela autora.

Em terceiro lugar, gostaria de chamar atenção para o curta *Sem Coração* (2014), de Nara Normande e Tião, exemplo da produção do estado de Pernambuco, um ensaio previsto para ser lançado em setembro de 2023. Em 31 de outubro de 2019, participei da mesa *Coprodução Brasil/França: o caso de Guaxuma* com o produtor francês Justin Pechberty no festival *Panorama Internacional Coisa de Cinema*, realizado na cidade de Salvador-BA, em que o produtor apresentou os fundos franceses e possibilidades de financiamento do governo francês para coprodução com o Brasil e a história de produção do curta-metragem *Guaxumá*, de Nara Normande. O curta teve coprodução com a França e o Canadá. Nesse caso, a diretora também participou de laboratórios audiovisuais tais como *TIFF Talent Lab*, *Berlinale Talents*, *Australab* e *CineMart* — ambos em 2018 — e ganhou premiação do *Ibermedia* — importantes locais de criação e projeção internacional, como discutimos no capítulo anterior.

¹⁴³ Observo que o *Ventana Sur* é o primeiro evento de mercado audiovisual realizado na América Latina e tem como um de seus realizadores o *Festival de Cannes*.

¹⁴⁴ <https://www.lescineumadumonde.com/fr>

No período de 2014 a 2019, 14 filmes brasileiros foram beneficiados, segundo o produtor, com recursos do fundo francês *Cinemas du Monde*, configurando como coproduções. Todos/as os/as realizadores/as tiveram alguma passagem pelo *Festival de Cannes*, muitos deles estrearam o filme em alguma de suas mostras¹⁴⁵, tal como *Bacurau*, de Kleber Mendonça Filho, na mostra principal de 2019. Nesse sentido, destaco mais uma vez como a criação de filmes se inicia cada vez mais cedo em interlocução com festivais em eventos paralelos de criação e desenvolvimento como os laboratórios audiovisuais e, também, pelo financiamento de fundos vinculados à marca desses festivais.

Desse modo, é possível observar que o “novo” apresentado pela mostra nos últimos 20 anos tem a ver com a produção de jovens cuja temática e produção de filmes estão alinhadas com a ideia de criação de laboratórios audiovisuais, filmes em coprodução que não necessariamente discutem a ideia de uma identidade nacional. O cotidiano, conforme discutiremos no item a seguir, é uma maneira de entender como esses personagens se movem na nação cuja história é passada. Portanto, há uma mudança se compararmos com a década de 1970, em que a mostra foi criada, e a própria predominância de filmes do movimento *Cinema Novo*, o qual se voltava para uma proposta estética e de projeto de nação. Contudo, esse “Terceiro Mundo”, que tinha um viés político definido no projeto de nação, foi desmembrado, primeiro, na Europa com o financiamento de produções sob a denominação “cinemas do mundo” e, mais recentemente, na produção de *cinema descolonial*, *cinema periférico*, *cinema de mulheres*, *cinema indígena*, *cinema negro* — que dialogam com o projeto de nação, mas em relação com outros/as realizadores/as ao redor do mundo sob a mesma questão.

Por outro lado, há articulações internacionais realizadas, por vezes, nos festivais nacionais, com presença de programadores/as de festivais europeus e de agente de vendas internacionais que também dialogam com as produções realizadas no território. Não se pode negar a movimentação desses/as realizadores/as e que de alguma forma essa mobilidade se insere nas formas de olhar presentes em seus filmes, como vimos no capítulo anterior, que se configura não apenas com a exibição de seus filmes nesses espaços, mas com a colaboração cada vez mais anterior nos laboratórios de cinema.

¹⁴⁵ Os seguintes longas: *As Boas Maneiras*, de Marco Dutra e Juliana Rojas, *Campo Grande*, de Sandra Kogut, *O Grande Circo Místico*, de Carlos Diegues, *Los Silencios*, de Beatriz Seigner, *Gabriel e a Montanha*, de Fillipe Barbosa, *A Febre*, de Maya Da-Rin, *Bacurau*, de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dorneles, *Cidade Pássaro*, de Matias Mariani, *Breves Miragens de Sol*, de Erick Rocha, *Casa de Antiguidades*, de João Paulo Miranda Maria, *Todos os Mortos*, de Marco Dutra e Caetano Gotardo, *Domingo*, de Fillipe Barbosa e Clara Linhart, *Três Seres*, de Sandra Kogut, e *Sem Seu Sangue*, de Alice Furtado.

4.2. Filmes de Plástico: a emergência de um perfil de realizadores/as de filmes em festivais de cinema

Foto 3: Equipe da produtora Filmes de Plástico em Contagem-MG



Foto retirada da página www.filmesdeplastico.com.br. Na foto (esquerda para direita): Maurílio Martins, André Novais Oliveira, Thiago Macêdo Correia e Gabriel Martins

No espaço dos festivais internacionais de cinema, conforme discuto no Capítulo 1, os/as profissionais do setor audiovisual, que compõem uma *intelligentsia* – programador/a, curador/a, crítico/a, realizador/a, representantes de ONGs e governos –, encontram-se e atualizam os significados de cinema. Esses profissionais podem ser analisados como uma elite transnacional (Ortiz, 1994) na produção desses significados. Por outro lado, as questões colocadas no século XXI, a partir da emergência de políticas públicas da diversidade cultural e da mercantilização da cultura entrelaçadas com o desenvolvimento de sistemas de tecnologias da informação e da comunicação, têm efeitos tanto nas “instâncias legitimação/visibilidade de produção do trabalho intelectual quanto de multiplicação dos perfis dos agentes intelectuais, cada vez mais especializados como ‘produtores de bens culturais’” (Farias, 2019, p. 30-31). Neste item, discuto a emergência de um perfil de realizadores/as nos anos 2010 desde a criação da produtora *Filmes de Plástico*, situada em Contagem-MG¹⁴⁶, para tentar compreender como se dá a multiplicação de “produtores/as culturais” no país neste século e que efeitos isso pode ter para o setor audiovisual.

Historicamente, no Brasil, as elites e classes médias altas são aqueles/as que produzem cinema, no entanto, a partir da produção de realizadores do *Cinema Novo*, os temas relacionados

¹⁴⁶ Contagem é a terceira maior cidade de Minas Gerais com 668.949 habitantes, segundo projeções do IBGE (2020).

às culturas populares (o “povo”, o “samba”, a “favela”, o “sertão”) serão enfatizados, pela necessidade de discutir um projeto de país e, muitas vezes, o viés apresentado é considerado problemático, ao vincular “povo” e violência, por exemplo (Bernardet, 1976; Salles Gomes, 1996; Fernão, 2006). Ou ainda, como aponta Jean-Claude Bernardet (1976), esses realizadores se colocarão num papel de vanguarda de classe média ao tentar encontrar raízes na adoção de perspectivas populares em seus filmes, porém, sob um olhar paternalista, ratificando concepções de cultura apoiadas pelo Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC/UNE), ou seja, de “levar cultura ao povo”.

Os/as realizadores/as do *Cinema da Retomada*, por outro lado, atualizam as temáticas relacionadas ao “povo” e às “periferias” no final do século XX e início do século XXI para disputar um mercado internacional de filmes que busca o exótico e o “multicultural”. Há produção de uma série de obras cujos temas se relacionam à “subalternidade” como uma espécie de cânone do cinema brasileiro, contudo, como afirma Angela Phryston (2003), existe um “divórcio irremediável entre o que está sendo apresentado e representado na tela, os responsáveis pelo filme e o público que o vê”, mais uma vez, é a elite ou a classe média quem faz os filmes para si a partir de temas, representações e estereótipos relacionados às classes populares.

Como vimos no Capítulo 3, a geração dos anos 2000, pesquisada por Marcelo Ikeda (2021) e Maria Carolina Oliveira (2014), se opõe a um cinema brasileiro *da Retomada*, isso se dá pelas escolhas temáticas relacionadas ao cotidiano e por problematizar o modo de produção do cinema brasileiro ao realizar filmes de longa-metragem com orçamentos baixíssimos — possibilidade dada pelo barateamento do acesso aos aparatos de produção (câmeras, equipamentos de som) e pelo formato digital e, também, por se inserirem numa outra lógica de produção capitalista-neoliberal na qual o trabalho ganha outros significados e a mão de obra é dada como um investimento num desejo de ter realizado uma obra cinematográfica. Desse modo, Maria Carolina Oliveira (2014, p. 8) define a geração dos anos 2000 a partir das seguintes características:

Numa primeira observação, o que chama atenção é o fato de esses nomes serem, no geral, relativamente desconhecidos no âmbito nacional. Em segundo lugar, o fato de serem realizadores jovens (todos têm entre 30 e 40 anos). Depois, a força com que esses muitos nomes aparecem filiados a seus “grupos” (muitas vezes nomeados como “coletivos”) e a novidade de produzirem em estruturas mais colaborativas, menos institucionalizadas e profissionalizadas – que, como colocou Butcher (2010), mais se assemelham a “grupos de amigos”. E por fim, o fato de os filmes serem feitos a orçamentos muito mais baixos do que a média do cinema nacional (e muitas vezes com

recursos dos próprios produtores, como é o caso de *Estrada para Ythaca e A fuga da mulher gorila*). (Oliveira, 2014, p. 8)

Gostaria de destacar a categorização de *coletivos audiovisuais* para compreender o contexto de surgimento da produtora *Filmes de Plástico*, criada em 2009, como aponta um de seus integrantes Maurílio Martins (1978-, MG) em entrevista para a *Revista de Cinema* (2015)¹⁴⁷ sobre coletivos: “[...] acompanhávamos outros grupos surgindo, como o *Filmes do Caixote* (SP), *Alumbramento* (CE) e a *Teia* (MG). Também queríamos fazer algo assim, do nosso modo e com a nossa identidade”. Na tentativa de definir esses coletivos, Cezar Migliorin (2012) os caracteriza não como um compartilhamento de ideias comuns, mas como “um bloco de interesses, afetos, diálogos, experiências as quais um certo número de pessoas adere, reafirmando o bloco”. O autor também observa a constante instabilidade de um coletivo, sua fluidez, que, paradoxalmente, encontra rastros num tipo de subjetividade contemporânea, ligada à lógica da empresa e das políticas neoliberais, como refletem Dardot e Laval (2016 [2005], p. 321-376) no livro *A nova razão do mundo*.

Nesse sentido, os autores discutem como as políticas neoliberais inseridas numa *governamentalidade empresarial* conseguiram transformar o trabalho num objeto de desejo, no qual o trabalhador, a partir de uma lógica de subjetivação da empresa em si, num contexto de “apologia da incerteza, da reatividade, da flexibilidade, da criatividade e da rede de contatos constitui uma representação coerente, cheia de promessas, que favorece a adesão dos assalariados ao modelo *conexionista* do capitalismo” (*Ibid*, p. 330), isto é, o trabalhador passa a ter cada vez menos direitos, no entanto, sente-se realizado pelo desejo de produzir um produto ou serviço ou obra.

Entretanto, é necessário notar, como demonstrado pela pesquisa de mestrado de Gustavo Machado (2021), que o setor cultural de 2007 a 2017 representou cerca de 5,7% dos ocupados no país (IBGE, 2019)¹⁴⁸. Ano após ano, o setor ampliou a informalidade se comparado aos demais setores, o que significa que esses/as trabalhadores/as devem se fazer como *freelancer*, *empreendedor* ou ter uma pessoa jurídica na forma de Microempreendedor Individual (MEI)¹⁴⁹, que os/as coloca numa instabilidade constante no mundo do trabalho. Assim, o percentual de trabalhadores por conta própria em todos os setores da economia, segundo PDAD/IBGE (2019), era de 23,2% em 2014, enquanto no setor cultural foi de 32,5%; em 2018, o percentual em todos

¹⁴⁷ <https://revistadecinema.com.br/2015/06/do-coletivo-a-produtora/>

¹⁴⁸ Sistema de Informações e Indicadores Culturais. Dados retirados da pesquisa de Gustavo Machado (2021).

¹⁴⁹ Gustavo Machado (2021) aponta que apesar do aparato jurídico-normativo do MEI possibilitar uma série de direitos para trabalhadores/as que estavam na informalidade, ele se torna também um modo de formalizar os trabalhos culturais, diminuindo o número de empregos formais.

os setores subiu para 25,4% (+2,2%) enquanto no setor cultural foi para 44% (+11,5%) (*Ibid.*). Ou seja, é possível inferir uma normalização entre os/as trabalhadores do setor cultural a trabalhar por conta própria por meio de contratos de prestação de serviços via MEI, por exemplo, pois é um modo de emitir nota fiscal para prestação de contas em editais públicos ou de ser contratado/a para projetos de curta duração. Por outro lado, pode explicar também o investimento do próprio trabalho nas produções culturais, entre elas o audiovisual, como uma possibilidade de retorno para futuras produções, pois ter obras ou produções realizadas é uma maneira de pontuar e comprovar experiência para captação de recursos via editais de financiamento público no futuro.

Esse é o contexto de condições e possibilidades da produtora *Filmes de Plástico* e seus sócios-realizadores — André Novais Oliveira, Gabriel Martins, Maurílio Martins e Thiago Macêdo Correa. Apresento desde aqui outros fios que geram a produtora para compreendermos as interlocuções de significados dos cinemas brasileiros na década de 2010 a 2019. O primeiro curta-metragem que a produtora assina, *Filme de Sábado* (2009), dirigido por Gabriel Martins, foi filmado com recursos próprios, cerca de R\$ 600,00 para aluguel de equipamentos, além de contar com apoio da *Quanta* e *Laboratório de Cinema e Vídeo* do Centro Universitário UNA. Nesse filme, Maurílio Martins atuou pela primeira vez, revelando uma marca nos filmes da produtora, que é a atuação de atores e atrizes não profissionais — amigos/as e/ou familiares. Ao escolher atores e atrizes não profissionais, percebe-se tanto o apoio de amigos/as e familiares para a realização dos filmes quanto a necessidade de contar histórias cotidianas ambientadas por personagens, ruas e casas que fazem parte da realidade dos sócios-integrantes da produtora. O curta *Filme de Sábado* demonstra ainda o desejo de produzir obras audiovisuais com quaisquer recursos e condições que estiverem ao alcance, como afirma Thiago Macêdo Correia na *Masterclass do 13º CineBH International Film Festival* em 2019 sobre fazer filmes:

“nosso fazer cinema e a ideia de criar nossos projetos sempre veio do desejo de cada um de expressar uma nova ideia e quando essa nova ideia se tornava urgente dentro da produtora, a gente buscava um modo de entender como viabilizá-la. [...] Por muito tempo isso foi limitado na nossa cabeça que era fazer filme sem nenhum recurso, juntando amigos e esforços, o trabalho de todo mundo, mas sem nenhum patrocínio público ou algo do tipo para que os filmes fossem realizados. [...] Nosso primeiro curta-metragem foi feito ao longo de um dia, de um sábado, no quintal da casa dos pais do Gabriel, em Contagem sem orçamento [...], éramos oito pessoas, todos empregaram seus trabalhos, fizeram o filme sem receber nada, contamos com apoio de várias pessoas para viabilizar objetos de arte, figurino, etc e tal. Consegui um apoio para alguns equipamentos, isso era a única possibilidade e por ser a única possibilidade e por sermos inquietos, nós tínhamos que fazer e assim foi com muito dos curtas. (Correia, Thiago Macêdo. 2019. *13º CineBH International Film Festival*)

Há nessa primeira produção uma espécie de experimento de estudantes da área audiovisual, além de um investimento de tempo e trabalho que dará condições para o grupo seguir produzindo. É com a finalização desse primeiro curta, realizado de modo coletivo, que a produtora *Filmes de Plástico* é criada. A logomarca usada para identificação do coletivo ainda hoje faz alusão à boia de plástico em formato de baleia que aparece nesse filme. Portanto, é durante a produção dessa obra que seus integrantes se enxergam como um coletivo audiovisual e criam a produtora.

A mitologia de fundação da produtora *Filmes de Plástico* é contada pelos integrantes em decorrência dos encontros entre André Novais Oliveira (1984-, MG), Gabriel Martins (1987-, MG) e Thiago Macêdo Correia (1984-, MG) num curso técnico da Escola Livre de Cinema de Belo Horizonte entre 2005 e 2006 e, em paralelo, do aprofundamento da amizade entre Gabriel Martins¹⁵⁰ e Maurílio Martins (1978-, MG) (Gabriel e Maurílio não são irmãos, apesar do mesmo sobrenome) no curso de graduação em cinema do Centro Universitário UNA. Esses lugares de encontro me levam, mais uma vez, a citar a maior possibilidade de se formar na área do audiovisual devido à multiplicação de cursos de nível técnico e superior no país durante a primeira década do século XXI, além de cursos livres e de curta duração ofertados por projetos e equipamentos educativos-culturais, muitas vezes, apoiados com financiamento de políticas públicas de cultura. André Novais de Oliveira (2016), num depoimento¹⁵¹ ao Itaú Cultural, diz que seu interesse por fazer o curso de audiovisual se deu ao pegar um panfleto da escola técnica durante uma sessão do *Festival de Curtas de BH*. Além de oferecerem formação, esses espaços são locais de encontro que possibilitam uma atmosfera de compartilhamento de desejos que permite a criação de coletivos para realizar obras que, mais tarde, podem vir a se profissionalizar, como ocorreu com a produtora *Filmes de Plástico*. Lembro também que ser realizador/a de cinema nos anos 2000 é facilitado pelo acesso às tecnologias, tal como aponta Gabriel Martins (2019) sobre o barateamento das câmeras DSLR ser um fator para o processo contínuo de produção de filmes com poucos recursos financeiros:

“Nisso também teve um processo de ter ficado mais fácil filmar, começar a ter acesso a alguns equipamentos que... é uma coisa que também faz parte da nossa geração, né? A gente tinha começado a filmar e de repente começava a ter DSLR, essas câmeras que foram ficando mais acessíveis e fazem imagens cinematográficas e bonitas, então a gente começou a ter acesso a isso e começou a ser possível fazer filmes com pouca grana e com poucas pessoas. (Martins, Gabriel, 2019)

¹⁵⁰ Gabriel Martins recebeu bolsa integral de financiamento do curso.

¹⁵¹ Itaú Cultural (2016): <https://www.youtube.com/watch?v=-A6LX9fggoE>

A geração que começou a construir sua carreira nos anos 2000 pôde contar tanto com o acesso a tecnologias quanto com mudanças significativas de circulação de filmes, também nos festivais, a partir da popularização do digital, utilizado nas salas de projeção depois dos anos 2000, como argumenta Marcelo Ikeda (2021) em sua tese de doutorado, o que facilita a circulação, exibição e divulgação de suas obras. Se compararmos com a geração anterior aos anos 2000, quem não tinha acesso à película 35mm e/ou 16mm e filmava no formato vídeo limitava a circulação de suas obras aos cineclubes e mostras paralelas dos festivais, pois a bitola usada nas salas de cinema para 35mm ou 16mm não permitia projetar o formato vídeo. Desse modo, ainda que com público limitado em festivais de cinema, o formato digital equiparou as produções, ao menos no que diz respeito à limitação de formato.

Ilustração 1: Desenho de Gabriel Martins



Retirado da página Mnemocinema

O interesse por fazer filmes entre os sócios-integrantes da produtora se dá de maneira muito diversa. A televisão é o principal meio de acesso aos filmes durante a infância. Contudo, aparecem, em entrevistas, memórias relacionadas à frequência de festivais de cinema na infância e adolescência, nos casos de André Novais de Oliveira, que conta que o irmão mais velho o levava para assistir às mostras do *Festival de Curtas de BH* e do *IndieFestival*, e de Gabriel Martins, que relata uma de suas experiências de ir acompanhado de sua mãe à *Mostra de Cinema de Tiradentes* quando criança:

Não tinha uma câmera por perto, então tinha uma coisa de desenhar muito, desenhar os pôsteres dos filmes que eu gostava. Daí minha mãe, vendo essa vontade, me levou na IV Mostra de Tiradentes, e lá eu fiz uma oficina de brinquedos ópticos, que foi o meu primeiro contato mesmo com o fazer, produzir filmes. Eu lembro de sentar na praça pra assistir *Bicho de Sete Cabeças* (2000) e estar lotado, muito lotado, o dobro de gente que tem hoje (Martins, Gabriel, 2019)

A *Ilustração 1: Desenho de Gabriel Martins* demonstra tanto o gosto pelo desenho de Gabriel Martins quanto o modo como se sente realizado ao se apresentar como diretor de cinema. Por outro lado, Maurílio Martins tem uma história um tanto curiosa, pois o diretor não via TV até a adolescência porque a família era evangélica e restringia o contato com os programas de TV. Ele relata que, apesar de não ter acesso à televisão em casa, assistia a filmes na casa de vizinhos/as e inventava que via filmes para colegas, usando sua imaginação para pensar suas histórias e personagens, como conta na mesma entrevista:

“Na minha casa não tinha televisão e eu tinha que ir na casa das pessoas pra assistir filmes. Isso me fez criar uma relação diferente com o cinema e o audiovisual em geral e aí eu inventava filmes na minha cabeça pra contar pros meninos, filmes que eu não tinha condições de assistir, porque eram filmes passados em outros horários, então comecei em um certo momento a inventar esses filmes e percebi que tinha público, as pessoas realmente se interessavam pelos filmes que eu criava e eu fiz isso até os 14 anos, até minha irmã um dia me desmascarar com a famosa frase: “Seu filme é bom pra caralho, eu sei que ele não existe, mas é bom!” (Martins, Maurílio, 2019)

A origem geográfica — André Novais, Gabriel Martins e Maurílio Martins nasceram em Contagem-MG e Thiago Macêdo Correia em Teófilo Otoni-MG — demonstra um modo próprio para abordar questões sobre as periferias brasileiras nos filmes realizados pelo coletivo, tais como a representação da população negra e as políticas urbanas¹⁵². Dois de seus integrantes se afirmam negros: André Novais de Oliveira e Gabriel Martins. O último integrante revelou no *Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul* (2019) que se descobriu negro realizando seus filmes e que isso atravessa o modo como desenvolve seus/suas personagens.

A cidade de Contagem é o cenário para os filmes da produtora, o que coloca seus sócios-integrantes numa posição de falar sobre essa cidade localizada na Região Metropolitana de Belo Horizonte, sendo eles mesmos dessa cidade. O viés das obras da *Filmes de Plástico* na representação de Contagem é o “da personalidade, do afeto que envolve aqueles sujeitos, ruas e casas” (Souza, 2017), portanto, as relações afetivas entre as pessoas e com o espaço urbano terá

¹⁵² Ana Paula Alves Ribeiro (2019), ao discutir questões sobre o filme *Temporada*, ressalta como a representação dos/as personagens negros no filme “recusa as representações violentas e subalternas da população negra no cinema brasileiro” e aborda questões importantes sobre as políticas urbanas e sanitárias para as cidades.

centralidade nos filmes. Essa posição indica também como os filmes da produtora serão objetos de estudos acadêmicos para pensar *cinemas periféricos*, *cinema de periferia*, *cinemas descoloniais*¹⁵³ e *cinema negro*. Numa entrevista concedida por conta do lançamento do longa *Coração no Mundo* (2019)¹⁵⁴ ao portal *Papo de Cinema*, Maurílio Martins enfatiza a escolha de Contagem como cenário, lugar de moradia dos/as personagens e da importância de se mostrar “vozes” e a arquitetura dessa cidade periférica como lugar “vibrante” e afetuoso:

Conseguimos fazer qualquer tipo de filme, em qualquer lugar. O que muda tudo, radicalmente, é a vontade que temos, desde os primórdios da produtora, de colocar esses rostos na tela, de ressaltar essas vozes, de filmar a arquitetura periférica. Não representamos ninguém, sequer a nossa rua, pois ela é formada por um sem número de histórias e singularidades, mas apresentamos o lugar onde vivemos, aquela de fachadas coloridas cobertas de pichações. A periferia é um local vibrante. Se essa apresentação é feita a partir de um espaço afetuoso, as coisas ficam bem mais fáceis. Para mim é gratificante. (Martins, Maurílio, 2019).¹⁵⁵

Portanto, o grupo se aproxima de temáticas de outros grupos e coletivos próximos aos *cinemas periféricos* ou *cinemas de periferia* ou *cinema de quebrada*¹⁵⁶, como aquele produzido por Adirley Queirós (1970-, GO) sobre Ceilândia no Distrito Federal. Esther Hamburger (2018, p. 30), ao discutir a produção de Adirley e de realizadores/as mais recentes dos cinemas brasileiros, reconhece que “o movimento ascendente desses jovens pertencentes às classes populares estimula a reflexão contundente sobre sua história e sobre os lugares onde moram ou moraram” em contraposição a um cinema realizado sobre a periferia pelas classes altas e médias. Nesse sentido, Maurílio Martins (2019) também critica a produção brasileira de classe média alta e de elite e enfatiza o pouco conhecimento dessas classes para dar complexidades ao tratar de periferia ou de “favela” e acentua as diferenças entre periferias e favelas, mas também sua confluência, que é a ausência de infraestrutura e serviços públicos:

Mas esse despreparo pra se falar das periferias, ele não é só do cinema, na verdade existe uma defasagem na produção de pensamento mesmo, na produção acadêmica, ou até mesmo ensaísta e filosófica, sobre a periferia que é triste. A gente tá falando de uma parcela da população que é imensa, essas periferias elas se parecem muito, pelo Brasil todo e... falta produção. Primeiro

¹⁵³ Essa posição de “falar por si” é uma das entradas para discutir a produção da produtora desde a provocação do texto *Pode o subalterno falar?* (1985), de Gayatri Chakravorty Spivak.

¹⁵⁴ O longa *No Coração do Mundo* teve lançamento internacional no *Festival de Rotterdam*.

¹⁵⁵ <https://www.papodecinema.com.br/entrevistas/no-coracao-do-mundo-entrevista-exclusiva-com-gabriel-e-maurilio-martins/>

¹⁵⁶ A dissertação de Allinny dos Anjos (2021) discute a produção acadêmica em torno da categorização *cinema de periferia*. É importante também citar o trabalho de Zanetti (2010), que discute *cinema de periferia* a partir de uma dimensão interna como o cinema que mostra moradores/as de periferia como “sujeitos dotados de uma identidade própria” e não como “excluídos”, “carentes” e/ou “reivindicantes”.

há uma confusão entre favela e periferia porque são configurações diferentes. Você tem muitas dessas favelas, falando aqui de BH por exemplo, que elas são centrais, então a condição de vida é muitas vezes mais precária, mas os acessos são distintos. É uma discussão longa, não tô dando consultoria sobre periferia, mas é isso a periferia, ela é fora do centro, tá na palavra, né? Então, tem uma dificuldade de transporte, uma ausência do Estado, que também há na favela, mas, enfim, essas condições criam formas de vivência que são muito pouco estudadas ou pouco entendidas. (Martins, Maurílio. 2019. Para Mnemocine)¹⁵⁷

Uma das consequências estéticas nos filmes realizados/as por moradores/as de áreas consideradas periféricas é o modo como as ruas, casas e prédios serão apresentadas e representadas nessas obras. Um exemplo é a opção da câmera fixa apontada por Esther Hamburger (2018, p. 34) no filme *Branco Sai, Preto Fica* (2014), de Adirley Queirós, que traz outra dimensão para a apresentação e representação do lugar periférico, ou seja, ao abandonar a câmera na mão e optar pelos planos fixos, longos e com profundidade de campo, há um favorecimento “da construção de espaços amplos e povoados de traquitanas produzidas pela imaginação local”. O primeiro curta-metragem de André Novais, *Fantasmas* (2010), é realizado num único plano por uma câmera fixa que mostra o cruzamento de um posto de gasolina enquanto somente escutamos a ação central que ocorre em uma conversa entre amigos. O diálogo entre os personagens sugere como a vida é vivida por aqueles jovens no seu dia a dia.

O plano fixo escolhido pela direção de *Fantasmas* e o uso de Maurílio Martins e Gabriel Martins como personagens vão se repetir em outros filmes da produtora, o que levanta a questão de escolhas estéticas se vincularem também às possibilidades econômicas. Essa situação evidencia o amparo entre os sócios e, também, das famílias e amigos/as que permite que o coletivo exista (Souza, 2017), colocando questões para além do debate sobre o sujeito empreendedor realizado por Dardot e Laval (2016) [2009] e apresentado anteriormente. A prática de realização de um filme pelos integrantes da *Filmes de Plástico* é uma forma de existir periférica que, apesar das fragilidades econômico-financeiras, não se pode negar o apoio ofertado pelos familiares e amigos/as aos projetos pessoais que entrelaçam questões afetivas e econômicas, aprofundando os laços da convivência. Isso pode ser visto tanto na realização desses filmes quanto em outros tipos de empreendimentos populares e nas dinâmicas do cuidado. Nesse sentido, é importante citar a reflexão de Scheilla Souza (2017) em sua tese de doutorado sobre o vínculo dos profissionais com Contagem e seus/suas moradores/as e de como isso aparecerá também no laço com o público que assiste aos filmes:

¹⁵⁷ Disponível em: <http://mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/20-critica/353-jugimens>

O uso de questões íntimas e reais de atores não-profissionais em conjunto algumas vezes também com profissionais em alguns casos e a partilha de lugares e personas muito próprias dos realizadores mineiros e de suas referências cinéfilas, filmar em vizinhanças, usar imagens de arquivo de maneira ficcional, descolada do seu destino original, equipes recorrentes e reduzidas, foi o amparo que os vínculos propiciaram a ele para que se criassem em cena e ajudam a criar esse efeito de desamparo inicial no espectador, evocado sobretudo pelos personagens-atores dos seus filmes e também pela performance do próprio filme. Desamparados, buscamos os vínculos, sinalizados desde já pelos créditos e vamos até eles de forma fabular para tentar compreender sua existência. (Souza, 2017, p. 98)

Fantasma é um dos curtas realizados em 2010 pela *Filmes de Plástico* que serão apresentados ao circuito de festivais brasileiros no mesmo ano, nesse caso, na *Mostra de Cinema de Tiradentes*. O outro curta é *Contagem* (2010), de Gabriel Martins e Maurílio Martins, que ganhou o prêmio de melhor direção no *Festival de Brasília do Cinema Brasileiro* (2010) e o prêmio de melhor curta no *Hollywood Brazilian Film Festival* (2011). *Contagem* foi realizado com cerca de R\$2.000,00, como projeto de conclusão de curso de cinema e encena alguns dramas e personagens que aparecerão no longa-metragem *No Coração do Mundo* (2019), dos mesmos diretores. O curta recebeu elogios do crítico-realizador Carlos Reichenbach¹⁵⁸ (1945-2012), importante articulador da internacionalização do cinema brasileiro no mundo.

Nesse sentido, destaco a cinefilia, elemento que também une os sócios-integrantes nas entrevistas e falas sobre a *Filmes de Plástico*, por exemplo, Gabriel Martins e Thiago Macêdo Correia escreviam textos sobre cinema na página www.filmesdepolvo.com.br. A página *Filmes de Polvo* estabelecia pontes de diálogo com a crítica cinematográfica brasileira em Belo Horizonte-MG, a exemplo do evento *I Mostra Filmes Polvo* realizado em 2009, do qual participaram críticos-realizadores como Carlos Reichenbach, Cléber Eduardo, Eduardo Valente e Kleber Mendonça Filho — o que de certa maneira faz com que seus integrantes tenham acesso e diálogo com expoentes importantes tanto da crítica quanto da curadoria, como apontado no capítulo 3, o que reflete também nas estratégias de circulação dos filmes em festivais nacionais e internacionais de cinema.

O primeiro curta-metragem que a *Filmes de Plástico* realiza com recursos de editais públicos é *Dona Sonia Pediu uma Arma pro seu Vizinho Alcides* (2011), de Gabriel Martins, que conta a história de uma mãe evangélica que perdeu seu filho, um jovem negro, e de como ela lida com o luto. O filme foi exibido no IFFR (2012) e juntamente ao curta-metragem

¹⁵⁸ Nessa época, Carlos Reichenbach era sócio da produtora *Dezenove Som e Imagem*, juntamente à Sara Silveira, uma das produtoras fundamentais para compreender a circulação de filmes brasileiros em festivais de cinema.

Contagem (2010) faz parte do desenvolvimento de personagens e histórias que serão apresentadas no primeiro longa-metragem de Gabriel Martins e Maurílio Martins – *No coração do Mundo*, que estreou no IFFR da edição de 2019.

Thiago Macêdo Correia usa a palavra “atrevimento” para a participação nesse edital do *Programa de Estímulo ao Audiovisual – Filme em Minas* – promovido pelo Governo do Estado de Minas Gerais através da Secretaria de Cultura em parceria com a Cemig, no qual o curta foi contemplado. Isso porque Gabriel Martins era estudante de graduação e havia um senso comum que os editais apenas contemplavam uma “panelinha” e que ainda era difícil se ver como agente cultural que poderia participar de um certame como esse, o que fica explicitado na frase “quem é você?”, direcionada a Gabriel Martins, como explica o produtor:

Um das coisas recorrentes que eu ouvia na *Escola Livre de Cinema* era que nem valia a pena tentar os poucos editais que haviam no estado porque tudo era uma grande panelinha, só ganhava as mesmas pessoas. Afirmções que a gente continua ouvindo até hoje, agora, em relação a gente. Eu acreditava... [...] e quando o Gabriel foi escrever eu dei uma risada e disse ‘quem é você?’ Mas a gente ganhou, o projeto foi contemplado e, na época, o Maurílio fez a produção executiva, eu fiz a direção de produção. Foi o primeiro projeto que a produtora teve, na época, a gente nem era uma empresa¹⁵⁹ de fato, mas foi o primeiro projeto que a gente teve recurso para fazer. Eu acho que [foi] a partir daí, em paralelo com o crescimento da possibilidade de políticas públicas mais robustas¹⁶⁰, um pouco mais robustas no estado (Oliveira, Thiago Macêdo de, 2019)

Existe, portanto, uma inteligência coletiva em estabelecer uma estrutura que permite aos realizadores continuar produzindo, seja em fazer trabalhos paralelos ou tentar ganhar projeção com os filmes num festival ou ainda usar o dinheiro de alguma premiação para a realização de outros filmes. Além disso, o reconhecimento de si como realizador de cinema e dos integrantes da *Filmes de Plástico* se dá pelo acesso às políticas públicas de financiamento ao audiovisual e ao circuito de festivais de cinema. Thiago Macêdo Correia, por exemplo, afirma que a existência desses recursos permitiu que o grupo ambicionasse lugares antes vistos como inalcançáveis, fala reverberada por Gabriel Martins (2019) numa entrevista à *Folha de S.Paulo*, na qual afirma que “fazer cinema não era, a nenhum de nós, uma escolha óbvia na vida”:

Nossa trajetória estar ascendente e o *Brasil de Todas as Telas*, em que [o governo] implementou um programa mais abrangente, mais democrático brasileiro pela aplicação do FSA, eu acho que fez com que nós ambicionássemos também buscar esses recursos, ambicionássemos esses lugares, que talvez em alguma outra instância nós e vários outros amigos e

¹⁵⁹ A produtora foi cadastrada no Simples Nacional em 2013 como pessoa jurídica.

¹⁶⁰ É nesse período que o FSA ganha mais recursos da Condecine-Teles, conforme item 2.4.

parceiros acreditávamos que não era do nosso alcance. E nós como outras diversas produtoras, a partir de 2014¹⁶¹, começamos a ter essa possibilidade de um crescimento de produção, essa possibilidade de um crescimento de variedade, de possibilidade de escrever projetos em editais diferentes, abrir para outros formatos etc e tal, muito por conta do incentivo público. Essa viabilização sempre foi muito circunstancial, quando não havia dinheiro, a gente tinha que fazer sem dinheiro, quando houve a possibilidade de dinheiro, a gente correu atrás dele para tentar conseguir. [...] (Oliveira, 2019).

Portanto, as políticas públicas de inclusão e diversidade cultural são fundamentais para o reconhecimento subjetivo enquanto cineastas e realizadores, para além da possibilidade aberta de sobrevivência por meio da realização de filmes. Thiago Macêdo Correia (2019) acredita que os integrantes da produtora se atreveram “a ocupar um espaço que, a priori, a gente foi ensinado que não era nosso”¹⁶² e enfatiza a ambição entre os integrantes do grupo para continuar a desenvolver suas produções. O produtor revela que começou a entender que participar de mercados e festivais internacionais poderia servir ao crescimento da produtora, pois a repercussão e a notoriedade de um festival poderiam ajudar a fazer outros filmes. Entre 2013 e 2015, houve um planejamento na construção da produtora em “fazer um nome”, para isso, os integrantes entendiam que necessitavam de mais produções, pois a circulação em vários festivais depende de obras:

Nessa época, foi a época que a gente fez *Pouco Mais de um Mês*, rolou Cannes, a projeção muito grande. Logo depois, a gente filmou *Ela volta na quinta* nessa estrutura de fazer um longa mentragem com orçamento de curta, que já era um atrevimento por si só. No ano seguinte, eu me lembro que a gente submeteu, não tinha mais *Filme Minas de Curta-Metragem*, a gente submeteu dois projetos para um edital promovido pela Gerência de Cinema do Palácio das Artes junto com o BDMG. [...] Dava pra gente mandar projeto para duas categorias diferentes, por uma questão de idade da época do Gabriel e do André, daí os dois apareceram com projetos muito distintos, ambos absolutamente impossíveis de serem feitos com aquele dinheiro que o edital dava, um edital de baixo orçamento, na época era 30 mil reais e era inscrito como pessoa física, então tinha um desconto do IR, na verdade a gente recebia 21 mil reais. Esse edital tinha *pitching*, o Gabriel tava viajando na época, eu fiz o *pitching* do Gabriel [...] ‘se a comissão cair nessa que esses filmes são possíveis de serem feitos com esse dinheiro, eles são muito doidos’ porque eu sabia que não era possível, eu sabia que... Mas a gente tinha esse atrevimento, olha, estamos com as portas abertas aqui e nós precisamos aproveitar esse momento. [...] Quando a gente foi fazer esses curtas, um *Quintal* e o outro *Rapsódia para um homem negro*, aprovados no mesmo ano, com categorias diferentes. A gente ganhou os dois editais. (Oliveira, 2019)

¹⁶¹ Neste caso, está implícita a política realizada pela Ancine por meio dos Arranjos Regionais.

¹⁶² Podcast *Filmes de Plástico no Mundo: a produção cinematográfica da produtora em 10 anos de trajetória – 13 CINEBH*.

A necessidade de continuar produzindo e circulando em festivais é parte também do modo como esse tipo de filme opera num sistema de circulação. A interlocução entre festivais nacionais e internacionais e o financiamento público dos filmes de curta-metragem permitiram aos realizadores falar de uma realidade da periferia brasileira que os “festivais buscam”, nas palavras de Maurílio Martins. Diferentemente das outras produções listadas na Tabela 11 – *Mostra Quinzena de Realizadores* (curtas), os filmes da produtora *Filmes de Plástico* não receberam nenhum recurso internacional de fundos ou laboratórios internacionais que expliquem a participação dos curtas-metragens *Pouco Mais de um Mês* (Menção Especial do Júri) e *Quintal* — ambos de André Novais Oliveira — e *Nada*, de Gabriel Martins, na mostra francesa nos anos de 2013, 2015 e 2017. No entanto, a circulação dessas obras no festival francês pode ser explicada pelo desdobramento da circulação em festivais nacionais, principalmente, na *Mostra de Cinema de Tiradentes*, de curadoria de Cléber Eduardo e, também, lugar que recebeu curadores europeus em parceria com a ANCINE na segunda década dos anos 2000, como a programadora da *Mostra Quinzena de Realizadores*, Anne Delseth, que afirmou querer criar uma relação com a produção brasileira na edição do ano de 2013¹⁶³. Nesse sentido, cabe destacar o relato de Cléber Eduardo, curador da *Mostra de Cinema de Tiradentes*, à pesquisa de Maria Carolina Oliveira (2014, p. 176) sobre essas interlocuções entre festivais e curadores e o olhar para as possíveis “novas” produções que estão surgindo:

A pessoa que tem ido de Cannes para Tiradentes anualmente, há uns quatro meses me mandou um e-mail assim: 'você sabe se André Novais já está montando seu longa?' André Novais é o menino de Contagem que foi para Cannes o ano passado com seu curta *Pouco mais de um mês* [exibido na 45ª *Quinzena dos Realizadores*]. Então ela já está de olho em provável longa do cara (que ele já filmou), e queria saber se não daria tempo dele se inscrever em Cannes este ano. (Cléber Eduardo Miranda dos Santos apud Oliveira, 2014, p. 176).

A história de *Pouco Mais de um Mês* é sobre um casal de jovens adolescentes de *Contagem* em início do namoro e sua dificuldade de ampliar a intimidade. André Novais e Élide Silpe (sua namorada na época) são os dois atores do filme que foi rodado na casa de Élide, representando, portanto, um universo de intimidade do diretor. O filme foi apresentado no exterior pela agência de vendas *Figa Films*, direcionada para adquirir obras do “novo” cinema latino-americano e colocar o filme no “festival certo” até sua venda final nos principais territórios do mundo (www.figafilms.com). Um dos sócios da *Figa Films*, o brasileiro Sandro

¹⁶³ <https://www.uai.com.br/app/noticia/cinema/2013/01/24/noticias-cinema,139848/programadora-de-cannes-e-outros-curadores-estrangeiros-em-tiradentes-p.shtml>

Fiorin, também participa da *Mostra de Cinema de Tiradentes* na segunda década dos anos 2000, de maneira constante.

Já *Quintal* é sobre a história de um casal de idosos no seu cotidiano, que é representado pelos pais de André Novais de Oliveira — Maria José Novais Oliveira e Norberto Novais Oliveira. Nesses dois filmes, o cotidiano é o tema principal que faz com que o diretor André Novais trate da complexidade da vida e consiga trazer o extraordinário para o espaço do lar e das relações humanas; neles, existe uma “afirmação positiva da intimidade como lugar de invenção” (Amaral, 2016, p. 57). Sobre a participação na mostra *Quinzena dos Realizadores*, Thiago Macêdo Correia (2019) conta que acreditava no potencial dos filmes que estavam sendo produzidos no período, no entanto, se surpreendeu com a escolha de *Quintal* para a mostra do *Festival de Cannes*:

A gente sabia que aqueles filmes tinham potencial, acima de tudo pelas coisas que a gente acreditava. É claro que eu não imaginava que um roteiro sobre os pais de André, onde a mãe dele voava no quintal, eventualmente, fosse entrar no *Festival de Cannes*. Isso pra gente foi uma surpresa. Só que esse nosso atrevimento vem até nesse lugar. Eu lembro que depois que a gente exibiu *Quintal* para o edital e tal, André tava muito sem saber o que fazer e a gente começou aquela coisa, o que a gente faz com filme. Aí, no ano seguinte, eu falei “ah, vamos inscrever num festival de curtas específico”, a gente já tinha conhecido o pessoal de Cannes e pensei, ah, vamos mandar pra lá também, quase uma zueira. Ah, vamos mandar, o que que custa? O povo tá acompanhando sua carreira. Quando chegou o resultado, era inacreditável que aquilo de fato tinha acontecido. (Oliveira, 2019)

O primeiro longa de André Novais de Oliveira e da produtora, *Ela Volta na Quinta*, cuja imagem de uma de suas cenas abre esse capítulo, retrata a mesma casa e o mesmo casal de *Quintal*. Amaral (2016, p. 63) pensa a filmografia do diretor André Novais como uma espécie de rito que, ao transpor para o filme o cotidiano e as relações de sua família, convoca sua família a participar ativamente, o que permite “aos indivíduos dessa comunidade observarem-se frente a frente em um estado “alterado”, ficcional”, desse modo, o filme é capaz de refletir sobre o “real em sua dimensão material, social e antropológica”. O filme foi selecionado para a seleção oficial do *Festival Internacional de Cinema de Roterdã* e *Festival FID-Marseille*. Além disso, ganhou o prêmio de melhor filme nos festivais nacionais *X Panorama Coisa de Cinema*, *VII Semana dos Realizadores* e *4º Olhar de Cinema – Festival Internacional de Curitiba* e, também, os prêmios de Melhor Ator Coadjuvante e Melhor Atriz Coadjuvante no *46º Festival de Brasília*. *Ela Volta na Quinta* é financiado por *Filmes em Minas* em parceria com a Cemig e Governo de Minas e pela Lei do Audiovisual/MinC, o projeto participou do *Buenos Aires Lab*

(BAL) e foi selecionado pelo programa *BAL Goes to Cannes*¹⁶⁴. Percebe-se aqui a importância da participação nos festivais para possibilitar novas realizações e oportunidades de circulação nacional e internacional.

Desse modo, é estratégico para a produção ser reconhecida internacionalmente para adquirir reconhecimento nacional, como afirma Gabriel Martins na entrevista concedida à *Radio France Internacional Brasil* em 2017, em que o diretor, ao abordar a presença de seu curta *Nada* na mostra *Quinzena dos Realizadores* do *Festival de Cannes*, demonstra como o reconhecimento internacional é relevante para financiamento, produção, circulação e divulgação de outros filmes:

Eu filmei um longa-metragem codirigido por Maurilio Martins que é meu sócio e um dos produtores do curta [*Nada*]. É um longa-metragem que a gente pretende lançar ano que vem que se chama *No coração do mundo*; no ano que vem, também vou rodar o meu primeiro longa-metragem solo que se chama *Marte Um*, projetos encaminhados. [...] [*O Festival de Cannes*] é um festival que abre muitas portas, não tenho dúvida alguma, porque ele vai permitir que meu filme seja visto, seja mais falado do que seria normalmente. Talvez, bastante mais falado do que seria naturalmente, isso me traz essa questão interessante que é as pessoas verem o filme, para mim, na verdade isso é o mais importante. [Também] é uma rede de contatos muito forte que eu acho que também ajuda a dar uma projeção maior para mim e para toda a equipe do filme, elenco. Acho que estar aqui presente, por isso é legal dizer que veio a equipe junto também, não é só uma projeção minha, mas também de todo mundo que está envolvido, quisera ter todo mundo da equipe aqui, mas nem sempre é possível. Mas eu acho que o *Festival de Cannes* representa isso: uma espécie de selo de qualidade, digamos, que abre portas para o projeto. (Martins, Gabriel, 2017)

Desse modo, é possível identificar a emergência de novos discursos dos significados da ideia de *cinema brasileiro* nesse coletivo a partir do reconhecimento e circulação internacionais em consonância com a expectativa pela descoberta do “novo” dos festivais internacionais. A própria história do curta *Nada* converge para um outro tipo de abordagem da juventude negra brasileira. Ele conta a dificuldade de Bia, uma jovem negra de classe média, *rapper*, em fazer uma escolha profissional ou um curso superior no último ano de seu ensino médio e sua vontade de não fazer “nada”. Nesse caso, a trama não é perpassada por violência ou por uma romantização da pobreza vista em narrativas histórico-hegemônicas do cinema nacional. Há uma necessidade de representá-la de maneira decidida, como uma afronta (palavra usada pelo diretor) às possibilidades de escolha que lhe são dadas, transmitidas também na música de

¹⁶⁴ Essa é uma parceria entre o *Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente* (BAFICI) e o *Marché du Film* para uma projeção exclusiva para agentes europeus da indústria do cinema.

abertura do filme — *Cabeça de Gelo*, do cearense Shalon Israel —, nos versos “*Esse bicho tá desconsiderando nêgo/ O nêgo é cabeça de gelo/ Eu não vim pra me curvar/ Eu vim para conquistar* —, que também diz sobre a posição do diretor Gabriel Martins e sua produção de significado para os cinemas brasileiros. O filme também foi exibido na mostra *Soul in the Eye* em 2019, no *Festival Internacional de Rotterdam*, como veremos na próxima seção.

A política nacional de internacionalização do cinema brasileiro nessas duas décadas será fundamental para pensar a circulação internacional dos filmes da produtora, seja pelo fomento oferecido pelos editais de apoio à internacionalização de projetos, promovidos pela Ancine, seja pelo financiamento da vinda de curadores/as e programadores/as de festivais europeus para o Brasil. Em sua exposição, na mesa sobre o Projeto Cine Paradiso, no *Ventana Sur* de 2021, Thiago Macêdo Correia reconhece o papel dessas políticas públicas:

eu acho que todo e toda produtor e produtora independente no Brasil, na última década, se beneficiou fortemente de uma construção de relação com o mercado internacional a partir da possibilidade da gente viajar, levar nossos projetos e conhecer pessoas em mercados, em laboratórios, em festivais internacionais e isso foi muito impulsionado pelo programa de apoio à internacionalização em mercados e festivais da ANCINE que não sei se posso dizer que foi extinto, aparentemente não foi, mas [...] não existe a lista.[...] (Correia, 2021, VentanaSur)

Os festivais e eventos-satélites desses festivais são vistos como lugares de visibilidade importantes para a produção. O produtor da *Filmes de Plástico*, por exemplo, explicita a importância de *Marte Um* ser selecionado para o *Copy Final* do mercado *Ventana Sur* em 2021 para o início da divulgação do filme que ainda seria lançado:

“isso ajuda inclusive as parcerias, as coproduções porque abre para uma infinidade de possibilidades. E agora com *Marte I* esse novo projeto, do Gabriel Martins, a gente submeteu pro *Ventana Sur*, foi selecionado no Copy Final, fomos contemplados com With Paradiso. A gente não tinha uma solução para o licenciamento das músicas. [...] semanas antes tava com Gabriel fazendo listagem e falando, corta, corta, procura no domínio publico, não tem como pagar e o filme deixaria de ser um filme que a gente tava escolhendo fazer. [...] em vias de situações dramáticas quando o prêmio foi anunciado (Oliveira, 2021. VentanaSur)

Entretanto, a expectativa por participar de festivais internacionais de cinema gera reflexões também no grupo, Maurílio Martins, por exemplo, explicita que o reconhecimento dado por esses festivais representa desdobramentos materiais importantes para o pagamento de um longa-metragem, por exemplo. No entanto, não acredita nos filmes que desde seu início são pensados para serem exibidos fora do país e dá exemplo do *Coração do Mundo*, que foi

realizado apenas na produtora, sem passar por um crivo externo como laboratórios audiovisuais em seu desenvolvimento, e que isso permitiu maior liberdade para a realização do filme, contudo, reconhece que “a depender do festival que ele começa, a depender das críticas que saem, [isso] modifica toda a carreira [do filme]”. Portanto, não se pode ignorar a produção de tipos específicos de representações sociais que esses espaços esperam explícita e implicitamente de um filme realizado no Brasil e de seus/suas realizadores/as, condicionando a circulação dessas produções culturais do mundo periférico de acordo com paradigmas para o consumo dos centros (Mosquera, 2010; Mato, 2003).

Circunscrevi, nesta seção, a produtora *Filmes de Plástico* e seus integrantes numa rede de relações mais recente dos cinemas brasileiros que representam ao mesmo tempo uma intersecção entre a produção audiovisual sobre uma periferia brasileira – Contagem, o cinema negro brasileiro (dois integrantes se afirmam como negros) — e como essa produção se articula em festivais e editais públicos para participar da internacionalização dos cinemas produzidos no Brasil. Essas características dizem sobre a pluralidade dos cinemas produzidos no Brasil, principalmente, na última década, e da dificuldade de descrevê-la, pois ainda estão se fazendo e refazendo nas suas oposições e complementaridades aos/às realizadores/as de cinemas de outras gerações, a depender das circunstâncias e modelos de circulação. Na próxima seção, volto a observação para a mostra *Soul in the Eye* realizada em 2019 no *Festival Internacional de Cinema de Rotterdam*.

4.3. Disputar sentidos: os cinemas negros brasileiros no IFFR (2019)

No item anterior, descrevi o surgimento da produtora *Filmes de Plástico* no contexto do setor audiovisual brasileiro na segunda década dos anos 2000. A circulação de seus filmes em festivais nacionais, principalmente, na *Mostra de Cinema de Tiradentes* — participação explicada, em partes, pela localização geográfica da produtora em Minas Gerais — facilitou o acesso aos festivais internacionais de cinema. Nesta seção, gostaria de discutir as circunstâncias da mostra *Soul in The Eye: Zozimo Bulbul's legacy and the Contemporary Black Brazilian Cinema* (2019) no *Festival Internacional de Rotterdam* (IFFR), de curadoria de Janaína Oliveira, também curadora do *Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul* desde 2017. Desse modo, contextualizo o IFFR e como se dá a mostra para finalizar a discussão deste capítulo sobre disputas importantes nos cinemas brasileiros realizadas na segunda década dos anos 2000.

O *Festival Internacional de Cinema de Rotterdam* (IFFR) foi criado em 1972 após mudanças importantes terem sido realizadas nos festivais que compõem a “A-List” da Associação dos Festivais, como demonstrei na seção 1 deste capítulo sobre as condições que antecederam a criação da mostra *Quinzena dos Realizadores* no *Festival de Cannes*. O IFFR tem como foco, desde seu início, exibir os cinemas contemporâneos e obras experimentais de realizadores/as de países “em desenvolvimento” (de Valck, 2006, p. 167). Esse festival foi o primeiro a criar um fundo específico de financiamento aos “cinemas do mundo”, o Fundo *Hubert Bals*, conforme apresentado no capítulo 2, que revela como esse festival europeu compreende a diversidade cultural.

No ano de 2017, o IFFR apresentou uma mostra dedicada aos cinemas negros realizados no mundo pan-africano, denominado de *Black Rebels: Minding the Gap*, com o objetivo de reparar uma lacuna na história do festival em relação aos cinemas negros, de curadoria de Tessa Boerman. Nessa mostra, o filme *Kbela* (2015), da carioca Yasmin Thayná (1993-, RJ), foi exibido. O curta-metragem conta a história sobre ser mulher e como se tornar negra desde uma linguagem experimental, usando como referência o filme *Alma no Olho* (1973), de Zózimo Bulbul. A produção de *Kbela* teve custo de cinco mil reais, com valores arrecadados via financiamento coletivo, quantia destinada basicamente ao pagamento do set de filmagens durante os dois dias de rodagem do filme. A realizadora do filme também participou da palestra *IFFR Talk: Kbela*¹⁶⁵, juntamente a Bruno Duarte e uma das atrizes do filme, Izabél Zuaa, na qual abordaram a desigualdade racial da sociedade brasileira e a inviabilização das curadorias da produção da população negra brasileira nos festivais nacionais. Os palestrantes reconheceram o legado de Zózimo Bulbul para os cinemas negros brasileiros e contaram um pouco sobre o contexto de produção e lançamento do filme no Brasil: a obra demorou três anos para ser finalizada e foi exibida no Cine Odeon, na cidade do Rio de Janeiro, por duas semanas devido ao sucesso de bilheteria na primeira semana, cujo público, majoritariamente, era de mulheres negras. A curadora reconheceu ter acesso ao filme pela internet e entrou diretamente em contato com Yasmin Thayná para convidá-la para a mostra de 2017.

Ao conhecer um pouco mais sobre a produção recente de filmes realizados por cineastas negros/as, Tessa Boerman convidou Janáina Oliveira para pensar uma mostra voltada para os cinemas negros contemporâneos produzidos no Brasil e homenagear Zózimo Bulbul (1937-

¹⁶⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=zQDij44ZwKI>

2013)¹⁶⁶, reconhecido pela literatura sobre cinema negro e como o primeiro diretor negro brasileiro com o filme *Alma no Olho* (1973), que deu nome à mostra *Soul in the Eye*, em inglês. O filme foi feito a partir de sobras de recortes de 35mm do longa-metragem *Compasso de Espera* (1973), de Antunes Filho, do qual Bulbul foi ator. *Alma no Olho* é baseado no livro do pantera negro Eldridge Cleaver, *Alma no Exílio*, publicado em 1968, e mostra um personagem (Zózimo) representando a história de um africano escravizado até sua possibilidade de libertação.

Portanto, a curadoria de Janaína Oliveira passa pelo reconhecimento da filmografia do diretor e ator de cinema Zózimo Bulbul para os cinemas negros brasileiros de 2014 a 2019. Essa mostra evidencia uma virada importante nas obras cinematográficas brasileiras, que partem da vontade de realizadores/as expressarem outras representações de vivências da população negra no país e trazem outro olhar que não aqueles estereotipados, como na representação do negro no cinema brasileiro, “metaforizado na figura do povo, favelado, camponês, analfabeto, migrante e operário” na busca por um “homem brasileiro”, ao mesmo tempo que era “desracializado”, isto é, um universal para “povo, proletário, explorado” (Souza, 2013). No documento *Annual Report do Fundo Hubert Bals 2019*, o IFFR destaca que o Brasil é a maior diáspora africana no mundo, mas que o cinema negro foi inviabilizado por muitos anos e destaca a importância do festival para a visibilidade do “novo movimento” celebrado nessa mostra¹⁶⁷.

Na Tabela 12 – Mostra *Soul in the Eye*, é possível perceber uma diversidade de realizadores/as negros/as de diferentes regiões do país. Destaco os filmes da produtora *Filmes de Plástico*, o longa *Temporada* (2018), de André Novais Oliveira, que conta a história de Juliana, que se muda para Contagem ao passar num concurso público da Secretaria Municipal de Saúde e trabalha no combate às endemias da região, conhece novas pessoas e enfrenta dificuldades com o marido, e o curta-metragem *Nada*, de Gabriel Martins — ambos os filmes têm um olhar sobre o cotidiano de suas personagens principais, mulheres negras em diferentes idades. *Ilha* (2019) trata da história de Emerson, um jovem da periferia, na Ilha, um lugar de onde ninguém consegue sair. Para sair de lá, o jovem sequestra Henrique. Nos diferentes curtas-metragens, há uma produção sobre o se descobrir negro/a e afirmar essa identidade.

¹⁶⁶ Segundo Noel Carvalho (2012), Zózimo participou de vários filmes do movimento *Cinema Novo* como ator, começou sua carreira no CPC da UNE e estreou como ator no filme *5 x Favela* (1962), dirigido por Miguel Borges e Joaquim Pedro de Andrade.

¹⁶⁷ https://cms.iffrr.com/sites/default/files/19_iffrr_annualreport2019_dig_lowres.pdf

Tabela 12 – Mostra *Soul in the Eye* - IFFR

Filmes	Realizador/a	Ano
<i>Ilha</i>	Ary Rosa (1987-, MG) e Glenda Nicácio (1992-, MG)	2019
<i>Abolição</i>	Zózimo Bulbul (1937-2013, RJ)	1988
<i>Meu Amigo Fela</i>	Joel Zito Araújo (1954-)	2018
<i>Temporada</i>	André Novais (1984-, MG)	2018
<i>Afronte</i>	Bruno Victor (s.d.-, DF) e Marcus Azevedo (s.d., DF)	2018
<i>Alma no Olho</i>	Zózimo Bulbul	1973
<i>Aniceto do Império em dia de alforria</i>	Zózimo Bulbul	1981
<i>ASSIM</i>	Keia Serruya (1986-, AM)	2013
<i>BR3</i>	Bruno Ribeiro (1995-, RJ)	2018
<i>Cartucho de Super Nintendo em Anéis de Saturno</i>	Leon Reis (1995-, CE)	2018
<i>Dia de Jerusa</i>	Viviane Ferreira (1985-, BA)	2014
<i>Elekô</i>	Coletivo de Mulheres de Pedra	2015
<i>Eu, Minha Mãe e Wallace</i>	Eduardo Carvalho/Marcos Carvalho	2018
<i>Experimentando o Vermelho em Dilúvio</i>	Musa Michelle Mattiuzzi (1983-, SP)	2016
<i>Kbela</i>	Yasmin Thayná (1993-, RJ)	2015
<i>Merê</i>	Urânia Munzanzu (s.d-, BA)	2019
<i>Nada</i>	Gabriel Martins (1987-, MG)	2017
<i>NoirBLUE, deplavementes dune damse</i>	Ana Pi (1986-, MG)	2019
<i>Pattaki</i>	Everlane Moraes (1987-, BA)	2019
<i>Pequena África</i>	Zózimo Bulbul	2002
<i>Perpétuo</i>	Lorran Dias (s.d-, RJ)	2018
<i>Peripatético</i>	Jéssica Queiroz (s.d.-, SP)	2017
<i>Pontos sobre Abismos</i>	Aline Motta (1974-, RJ)	2018
<i>Quantos eram pra tá?</i>	Vinícius Silva (1989-, SP)	2018
<i>Quintal</i>	André Novais Oliveira (1984-, MG)	2015
<i>Rainha</i>	Sabrina Fidalgo (1979-, RJ)	2016
<i>O Som do Silêncio</i>	David Aynã (1983-, ?)	2019
<i>Travessia</i>	Safira Moreira (1991-, BA)	2017

Elaboração da autora

A mostra nos leva a pensar com Janaína Oliveira (2016) sobre o projeto de cinemas negros no Brasil inserido nos conflitos em torno “da consolidação hegemônica identidade nacional brasileira empenhada em colocar o negro em posição de subalternidade e não como elemento fundamental na formação cultural do país”. Nesse sentido, é possível observar projetos antirracistas no país em diversos momentos que afirmam o negro como elemento fundamental na formação do país. Ainda nos anos 1940, a criação do Teatro Experimental do Negro (TEN), idealizado por Abdias Nascimento, já coloca questões importantes em torno da representação e inserção da população negra brasileira na vida nacional. Segundo Abdias Nascimento (1978, p. 187-188), entre os objetivos do TEN, havia a necessidade de qualificar atores e atrizes negros/as para trazer valores das culturas africanas que não aqueles imbuídos de preconceitos ou estereótipos, educar a classe dominante “branca” para retirá-la de sua perversão etnocentrista, colocar o/a negro/a em outros papéis que não sejam aqueles estereotipados no teatro e, conseqüentemente, no cinema. Nos anos 1950-1970, há uma produção relacionada ao movimento *Cinema Novo*, do qual Zózimo Bulbul também fez parte,

em que, por mais que o/a negro/a tenha papéis estereotipados, os atores e atrizes começam a aparecer nos filmes como representação do popular-nacional, como em *Rio Quarenta Graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos (Carvalho, 2006).

No final dos anos 1990, o *Movimento Dogma Feijoada* lança um manifesto assinado por Noel Carvalho, Ari Candido, Rogério Moura, Lílian Santiago, Jefferson De, Daniel Santiago e Billy Castilho que trazia parâmetros para a produção de obras cinematográficas de realizador/a negro: o/a protagonista deve ser negro/a, a temática se relacionar à cultura negra brasileira, o roteiro privilegiar o/a negro/a comum brasileiro/a e personagens estereotipados negros (ou não) devem ser proibidos, assim como super-heróis ou bandidos devem ser evitados (Carvalho, 2005, p. 96). Outro momento importante de afirmação de posição no cinema a partir dos movimentos negros é o *Manifesto de Recife*, realizado no *V Festival de Recife* no ano 2000, assinado por Antônio Pitanga (ator), Antônio Pompeo (ator), Joel Zito Araújo (cineasta), Luiz Antônio Pillar (cineasta), Maria Ceíça (atriz), Maurício Gonçalves (ator), Milton Gonçalves (ator), Norton Nascimento (ator), Ruth de Souza (atriz), Thalma de Freitas (atriz) e Zózimo Bulbul (cineasta). Nesse manifesto, denunciava-se a segregação a que são submetidos atores, atrizes, apresentadores/as e jornalistas negros/as nas produtoras, agências de publicidade e emissoras de televisão e reivindicava-se a criação de um fundo voltado para produção audiovisual multirracial; a ampliação do mercado de trabalho para atrizes, atores, técnicos/as, produtores/as, diretores/as e roteiristas afrodescendentes; a criação de uma nova estética para o Brasil que valorizasse a diversidade e a pluralidade étnica regional e religiosa da população brasileira (Carvalho, 2005, p. 98). Nos dois casos, a agenda de reivindicações expõe a presença de novos atores sociais, colocando demandas de autorrepresentação e interessados em incluir-se no mercado de produção de bens simbólicos (Oliveira, 2018).

Portanto, a produção da segunda década dos anos 2000 é consequência dessas lutas e também de políticas afirmativas como o edital *Curta afirmativo: protagonismo da juventude negra na produção audiovisual de 2012*, lançado pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, que selecionou 30 obras audiovisuais de curta-metragem, de 10 a 15 minutos, dirigidas ou produzidas por jovens negros. O edital só teve recursos liberados, infelizmente, no ano de 2014, por conta de disputas judiciais de um grupo de advogados que não estava de acordo com a política de cotas, revelando também as disputas da sociedade brasileira. Nesse caso, a ação foi realizada por Pedro Leonel Pinto de Carvalho, procurador aposentado do estado do Maranhão. Em 2015, o MinC lançou *Curta afirmativo 2014: protagonismo de cineastas afro-brasileiros na produção audiovisual*.

Os recursos destinados aos cinemas negros são ainda pequenos se comparados aos recursos do Fundo Setorial do Audiovisual, no entanto, as políticas públicas de cultura promovidas nos anos 2000 possibilitaram que uma série de novos/as realizadores/as pudessem ter condições de produção audiovisual que refletem em representações, escolhas estéticas e temáticas e, também, na qualificação de mão de obra para o audiovisual. Durante os governos Michel Temer (2016-2018) e Jair Bolsonaro (2019-2022), pudemos ver a finalização desses projetos que, contraditoriamente, circulam nas representações de cinemas brasileiros em ambientes de festivais internacionais no decorrer de governos de extrema-direita, destacando as disputas nacionais também no cinema.

Acredito que seja necessário reconhecer as desigualdades históricas da sociedade brasileira que se desdobram no setor audiovisual — talvez o último setor da esfera artístico-cultural a ter representantes das classes populares brasileiras como “produtores culturais” se compararmos, por exemplo, com a música, o que é justificado pela dificuldade de acesso à tecnologia e equipamentos até os anos 2000 — e não apenas apresentá-lo em torno de “pautas identitárias”, como faz Marcelo Ikeda (2021) em sua pesquisa de doutorado.

Nesse sentido, é preciso reconhecer as complementaridades e antagonismos com outras gerações dos cinemas e aqueles que têm historicamente acesso aos recursos públicos para fazer cinema. Destaco um momento que é considerado singular na manifestação antagônica entre representantes ligados ao movimento da *Retomada*, nesse caso, Daniela Thomas e representantes dos cinemas negros: a realização da mesa de debate em torno dos filmes *Vazante*, de Daniela Thomas, *Café com Canela*, de Ary Rosa e Glenda Nicácio, e *Peripatéticos*, de Jessica Queiroz, no *Festival Brasília do Cinema* no ano de 2017. O filme de Daniela Thomas aborda a escravidão, como vimos, há um debate entre realizadores/as negros/as sobre a necessidade de rever estereótipos de representação da população negra, inclusive o do negro como escravizado. Por outro lado, o filme *Café com Canela* traz as histórias de luto vividas por Margarida e Violeta na cidade de Cachoeira-BA, em que a população negra e a própria cidade de Cachoeira, que pode ser considerada uma periferia em algum sentido, são representadas de maneira afirmativa. Isso trouxe uma série de discussões com o público que participou do debate. Para além da representação, o que gostaria de destacar nessa situação é o que foi colocado pela cineasta Jessica Queiroz à produção de Daniela Thomas: a desigualdade da possibilidade de realização, distribuição e exibição que se insere nos modos de representação da população negra e das classes populares brasileiras:

“Esse convite veio pra mim. Na época, vários cortes no audiovisual, Condecine e tal. Eu fiquei muito tempo me questionando eu assino ou não

assino. Gente, não tem recorte de raça, não tem recorte de gênero, eu não acesso a esse dinheiro, a gente não acessa, a gente não tem nem CNPJ. A gente não tem dinheiro para fazer um CNPJ. As vezes, a gente vem com um discurso, a gente escuta muito isso da branquitude do cinema, que, né, a gente tá tudo junto. Não, a gente tá bem atrás de vocês, a gente tá há séculos longe de vocês e a gente não quer mais esse lugar. A gente não quer mais 36 mil e não poder pagar toda equipe, a gente quer fazer as coisas sem estar surtando. Eu trabalho de segunda a sexta numa agência de publicidade, eu faço filmes de fim de semana. Eu vou Normalmente, minhas férias, 13º, vai para os filmes, eu não quero mais isso” (Queiroz, Jessica. 2017. Festival Brasília de Cinema)

Essa questão também é discutida por Adirley Queirós, que faz filmes sobre Ceilândia, periferia do Distrito Federal. Para o cineasta, não é possível realizar seus filmes sem apoio financeiro de editais públicos por conta da dificuldade de pagamento de equipes:

A gente tem que ter criatividade para fazer nossos filmes também com linguagem forte. Eu acho que a questão é essa. Por exemplo, os meus filmes, é edital, eu faço porque [existe] edital, sabe? Se não tiver edital, não teria esse tipo de experiência. Como é que a gente vai fazer filmes como esse. Não tô nem colocando juízo de valor, se é bom ou se é ruim. Mas como é que a gente faz esses filmes de experiências mesmo sendo 10, 12 pessoas? Durante um ou dois anos e essa pessoa não recebe? Como é que você vai convencer uma pessoa de quebrada, um ator de quebrada que vai ficar no seu filme sem receber? É até um desrespeito com a pessoa, sabe? Porque a pessoa tem que viver daquilo lá, ela tem que ter um trabalho e o que a gente faz na verdade é uma imersão no trabalho. (Queirós, Adirley, 2022.)

Ele demonstra ainda o antagonismo entre cinemas brasileiros das classes altas e médias e das classes populares e a dificuldade de pensar em financiamento público para a cultura e, portanto, para o audiovisual num momento de governo de extrema-direita:

Agora, é engraçado também, né? Ao mesmo tempo tem um discurso que é muito violento. Você pode ver o que tem de cineasta exilado em Portugal, em Paris, em Londres. É um cão do caralho. Eles tão exilado de quê? De quê? Só para entender. Quem tá exilado foi a gente sempre, a gente tá exilado no Brasil há muito tempo, não é de hoje não. Então o que quero dizer é assim: como uma certa elite é perversa. De novo, tô colocando em contradição. O que você falou assino embaixo. Esse governo é filho da puta, esse Frias é outro, tudo o que esses caras fazem é uma escrotidão, é violento, é como se fosse um trator [...]. A violência contra as conquistas de gênero, racial, territorial são muito violentas. Isso a gente não pode nunca esquecer. Agora, eu tô falando assim, dentro do nosso meio também existe um certo lugar de dizer assim, ah eu nunca mais fiz um filme, um cara poderoso falando isso, os caras tão de sacanagem, os caras sempre fizeram filme, esses caras sempre fizeram filme em qualquer situação política e se esse governo ganhar, eles vão sentar com esse governo como tão sentando há muito tempo [...] Então assim, [...] quem tá interpretando esse lugar dessa cultura brasileira, desse cinema brasileiro, quem tá dizendo pra gente que tá sendo boicotado. Assim, com todo respeito,

quando vejo um cara subindo num festival internacional com uma plaquinha de papel A4 tipo “Fora Temer”, “Fora Bolsonaro”, dá vontade primeiro de rir, depois de chorar. [...] uma plaquinha de A4 dizendo “Fora Temer”, é teu filme que tem que dizer isso. Se não for de maneira objetiva, tem que ter algum elemento político que jogue isso num lugar para explodir. (Queirós, 2022).

5. Considerações sobre o fim

Esta pesquisa se propôs a investigar a *circulação* de obras e realizadores/as brasileiros/as em festivais internacionais de Berlim, Cannes, Rotterdam e Veneza no período de 2000 a 2019. A argumentação principal desta tese é a de que houve uma série de políticas e produtos e serviços mercadológicos relacionados à ideia de *diversidade cultural* juntamente ao acesso às tecnologias da informação que permitiram a emergência de realizadores/as brasileiros/as *outsiders* entre os/as estabelecidos/as. Ainda que não haja coesão entre realizadores/as *outsiders*, observa-se a busca pela circulação de suas obras em festivais internacionais de cinema e, por outro lado, a busca dos festivais europeus por “novas vozes” que abordam a temática da diversidade cultural em inter-relação com os direitos humanos, gerando novas significações para os cinemas brasileiros desde a perspectiva daqueles/as que historicamente foram aliados desse modo de expressão artístico-cultural.

No caso específico das políticas voltadas para os cinemas brasileiros, houve também mudanças importantes, sobretudo, na primeira década dos anos 2000, que possibilitaram a ideia da afirmação de ser artista/produtor cultural e a possibilidade material de (sobre)viver de suas realizações a partir de prêmios concedidos em chamadas públicas via editais. Além disso, a ampliação do acesso ao ambiente universitário, espaço privilegiado de circulação de teorias e práticas sobre cinemas brasileiros, foi fundamental para a circulação nos ambientes de festivais nacionais e para que os festivais internacionais se colocassem como horizonte de possibilidade de circulação para realizadores/as *outsiders* brasileiros/as.

No que tange à circulação enquanto distribuição de produtos audiovisuais mercadológicos, pesquisas e dados da Ancine dos últimos anos demonstram que os conglomerados internacionais da indústria do cinema têm recursos e orçamentos de produção e, também, o controle das redes de distribuição filmica muito superiores aos dos agentes mercadológicos da área do cinema brasileiro, o que concentra os mercados de salas de exibição e dificulta a competitividade das obras nacionais com esses produtos. As maiores bilheterias dos cinemas brasileiros — com exceção de *Tropa de Elite* e *Tropa de Elite 2* — são de obras vinculadas aos produtos dos canais de TV aberta brasileiros, Rede Globo e Rede Record, que possuem a possibilidade de divulgação dos filmes pela televisão. Se a Globo Filmes, produtora vinculada à Rede Globo, produz um conteúdo cinematográfico relacionado ao gênero de comédia, muito circunscrito ao público nacional, a Rede Record, por meio da Record Filmes, produziu filmes sobre histórias bíblicas e de pastores — cuja bilheteria é contestada por pesquisadores e por outros grupos midiáticos — direcionados ao público religioso.

A concentração da distribuição de salas de cinema por conglomerados hollywoodianos é consequência de escolhas de longa duração sobre os modos como se estabeleceu um (não) pensamento industrial dos cinemas brasileiros ao longo dos anos em inter-relação com práticas mercadológicas internacionais. Assim como a possibilidade de circulação de obras cinematográficas na TV aberta passa por reestabelecer o pacto com agentes como a Rede Globo e a Rede Record, disputa que se considera perdida após embates como o do caso da Ancinav. Nesse sentido, a política de distribuição da última década se estabeleceu na regulação de cotas de tela para o conteúdo audiovisual brasileiro nas TVs por assinatura.

Por outro lado, houve um maior investimento do governo brasileiro no número de produções, que passou de uma média de 22 filmes no ano 2000 para 167 filmes em 2019, e na construção de salas de cinema, isto é, havia 1.480 salas no ano 2000 e, em 2019, o número de salas de cinema era 3.507. No entanto, o número de espectadores em salas de cinema dos filmes brasileiros não aumentou, diferentemente do que ocorreu com o público das produções hollywoodianas, que aumentou, apesar dos modos de fruição doméstica do audiovisual, como os serviços de plataformas *streaming*, serem ampliados na última década.

Uma das minhas conclusões sobre esse não aumento de público para os cinemas brasileiros advém da concentração das salas pelos conglomerados americanos e da dificuldade de competir com os cinemas comerciais produzidos por produtoras de TVs abertas, que chegam à maior parte dos domicílios brasileiros. Contudo, o modo como a maior produção cinematográfica brasileira é pensada, para atender às especificidades de um “público internacional” de “filmes de festivais”, que buscam pela “novidade” temática e de autoria das obras produzidas fora do continente europeu e dos Estados Unidos, também é uma consideração importante a ser feita sobre os modelos de produção dos cinemas brasileiros que podem dificultar a distribuição de filmes.

Quando a produção se torna relevante, mais de 100 filmes por ano, a alternativa dada à circulação dessas obras são festivais nacionais e internacionais de cinema. Contudo, é preciso levar em consideração que esses festivais estabelecem diálogos e interdependências pela circulação cultural e do conhecimento, isto é, agem ativamente para pensar significados de cinema em oposição à indústria hollywoodiana. Existe aqui uma relação histórica entre o Brasil e o continente europeu (principalmente a França) que se desdobra em instituições estatais, nos modos de financiar os cinemas brasileiros e no próprio pensamento sobre o que se entende por cinema reproduzido nos cursos de cinema e audiovisual e, também, em ambientes alternativos de formação como oficinas. A questão da *circulação cultural e do conhecimento* nas sociedades globalizadas explica aspectos não necessariamente mercadológicos que justificam essa

interação e interlocução, isto é, a própria maneira que as propostas de cinemas brasileiros se constroem em interlocução e interdependência com os cinemas que circulam nos festivais internacionais realizados na Europa.

No segundo capítulo, tecer considerações sobre como os festivais de cinema europeus operam as ideias de *diversidade cultural* e *direitos humanos* a partir de um ponto de vista mercadológico que conforma as práticas e significações dos filmes produzidos nos países dos continentes africano, asiático e latino-americano desde uma outreidade. Essas práticas se desdobram em definições historicamente construídas, tais como terceiro cinema, cinemas do mundo, cinemas mundiais, cinemas transnacionais. Desse modo, é possível observar o deslocamento das lutas nacionais das décadas de 1960/1970 para as lutas de resistência e de reconhecimento de grupos e “vozes” amplificadas por um perfil de realizadores/as que falam por si nas mostras de exibição de filmes voltadas à “novidade” nas primeiras duas décadas dos anos 2000. Essa operação demonstra que ainda que os cinemas nacionais sejam relevantes, tais como os cinemas brasileiros, eles são definidos nesses espaços pela interdependência e inter-relação com cinemas de grupos de resistência como os cinemas de mulheres (brasileiras), cinemas indígenas (brasileiros), cinemas negros (brasileiros).

Daqui, é possível refletir sobre a ideia de autoria, tão cara aos ambientes de festivais, em relação a um cinema realizado não por um/a autor/a, mas por um grupo que é reconhecido a partir de uma obra de um/a realizador/a que levanta questões temáticas relevantes para o desenvolvimento de significados positivos de diversidade cultural e de direitos humanos para o aprofundamento da convivência global. Não estou dizendo que a autoria deixa de ter relevância, ela é tão relevante que compõe as mostras principais e paralelas (destinadas a uma autoria) dos festivais que analisamos nesta tese. É nessas mostras que os/as realizadores/as estabelecidos/as numa tradição de significados de cinema exibem suas obras fílmicas. Mesmo os/as jovens realizadores/as estabelecidos/as (ou em vias) que podem, a princípio, parecerem *outsiders* por estarem no início de carreira, participam de ambientes como laboratórios audiovisuais que tendem a desenvolver sua autoria a longo prazo e, portanto, conseguir estabelecer condições para a realização de filmes que podem ser analisados pelo regime de autoria. Por outro lado, a relevância dessa filmografia que se baseia na temática fílmica dá espaço para uma série de *outsiders* que não participam historicamente dos ambientes de festivais e, que se desejam participar desses ambientes, necessitam também de formação nas gramáticas do cinema de autor e de cinemas que passam por uma outreidade não europeia nos festivais de cinema realizados nesse continente — dada nos mesmos laboratórios audiovisuais desses espaços.

Por outro lado, as questões colocadas pelas temáticas de urgências globais, inscritas nos regimes de diversidade cultural e direitos humanos, atravessam as dinâmicas de todas as sociedades no mundo globalizado. Ainda que os ambientes dos festivais internacionais de cinema realizados na Europa se coloquem como um centro de aglutinação e amplificação das filmografias “do mundo”, o que, a princípio, parece distanciá-lo dos problemas sócio-históricos dos países que fazem parte da África, América Latina e Ásia, não se pode deixar de considerar as questões trazidas pela imigração para a população que vive há mais tempo no continente europeu. Há uma necessidade urgente de desenvolver formas de convívio com o diverso em todas as partes do mundo, inclusive na Europa, para que se garanta a continuidade de uma sociedade globalizada, pois há forças poderosas no sentido oposto que apresentam tensões e conflitos relacionados a esse contato mais intenso, tais como o crescimento da extrema-direita.

Assim, sob o contexto de uma sociedade globalizada, o encontro com diferentes grupos humanos é visto sob o espaço dos festivais de modo afirmativo. A diversidade cultural, que agrega diferentes significados, por vezes, opostos, unifica a prática cinematográfica de diferentes continentes numa arena política de cidadania global e nos modos mercadológicos de produzir cinemas em oposição à Hollywood. Porém, essa prática de produção cinematográfica se dá em interlocução com valores europeus que estão circunscritos nos festivais de cinema em suas diferentes mostras (que são hierarquizadas). Assim, a prática da diversidade cultural — materializada na produção e distribuição para diferentes mercados internacionais de obras fílmicas realizadas em regimes de coproduções — tem os países europeus como articuladores e centralizadores dessa política no mundo, isso pode ter como consequência um maior controle sobre temáticas e escolhas estético-políticas de um filme que se coloca como um “filme de festival”, um “filme de autor” ou “filme de temática das urgências globais”. A maior parte das coproduções brasileiras, por exemplo, é realizada com a França e Portugal, muitas vezes, são esses países que articulam a participação de outro país latino-americano via programa *Ibermedia* ou participação da produção em ambientes de mercado, caso do exemplo do filme *Los Silencios*.

É importante observar que a própria dinâmica de produção fílmica é evidenciada a partir das possibilidades de significados que são dadas pelo termo diversidade cultural. Desse modo, a cooperação entre mão de obra (invocadas aqui questões trabalhistas que envolvem dinâmicas neoliberais) e fundos de financiamento de diferentes países é celebrada e afirmada por meio de aparatos normativos tais como a coprodução cinematográfica e leis nacionais de cotas de tela para filmografias nacionais (que incluem a filmografia realizada em coprodução). Nesse sentido, os governos que escolhem participar ativamente desses ambientes por meio da

constituição de instituições, políticas públicas, financiamentos e normas dialogam com a proposta de produção fomentada no âmbito dos festivais internacionais de cinema realizados na Europa. Isto é, com o pressuposto da afirmação de que o convívio com o diverso se faz presente no estado-nação, inclusive na divisão dos mercados internos dados pelos aparatos legais de proteção ao produto nacional (cotas de tela previstas pelo regime de exceção cultural) que se estendem ao produto inter/multicultural realizado em regime de cooperação e coprodução. Atualizando, assim, as complexidades que estão inscritas nas dinâmicas de relação entre Europa e países latino-americanos como o Brasil.

No terceiro e quarto capítulo, identifiquei permanências e mudanças de tipos de realizadores/as brasileiros/as que circularam nos festivais europeus e, conseqüentemente, nas propostas de tipos de cinemas brasileiros que essas redes de pensamento de realizadores/as brasileiros/as conformam a partir do modelo metodológico proposto por Norbert Elias e John Scotson (2000) [1994] dos estabelecidos-*outsiders*. Desse modo, no terceiro capítulo, identifiquei uma constelação de realizadores que se aglutinam na trajetória de Walter Salles, Karim Aïnouz e Kleber Mendonça Filho e, no último capítulo, foquei meu ponto de vista nas produções de curtas que circularam nas mostras *Quinzena dos Realizadores* do *Festival de Cannes*, fiz algumas considerações sobre o grupo de realizadores que compõem a produtora *Filmes de Plástico* e, por último, fiz algumas considerações sobre a mostra *Soul in the Eye* de cinemas brasileiros realizada no *Festival de Rotterdam*. É curioso como a herança do movimento *Cinema Novo* atravessa essas produções por meio da invocação da paisagem estabelecida no sertão nordestino ou nos problemas das grandes cidades e, também, pela problemática das desigualdades de nossas relações sociais amplificadas e atualizadas pelas desigualdades de gênero e de corpos racializados, por exemplo.

As hierarquias das mostras dos festivais europeus e a identificação de realizadores/as brasileiros/as também demonstram as hierarquias entre estabelecidos e *outsiders* dentro do nosso próprio território. Num contexto nacional de menor recurso, é possível perceber as diferenças e disputas entre as perspectivas de financiamento a filmes entre os/as realizadores/as estabelecidos e *outsiders*. Por outro lado, é preciso enfatizar que se a produção de São Paulo e Rio de Janeiro é mais numerosa no âmbito nacional, a cinematografia produzida no estado de Pernambuco conseguiu estar presente internacionalmente de maneira sistemática e consistente nos últimos vinte anos, o que demonstra também um importante centro de emissão de significados de cinemas brasileiros, inclusive em suas políticas de financiamento e de distribuição fílmica.

Esta pesquisa teve como objetivo fornecer um panorama das produções brasileiras nos festivais de Cannes, Berlim, Veneza e Rotterdam. Esses festivais e suas mostras têm sua própria maneira de construir suas identidades/marcas que tem como consequência a escolha de obras e de realizadores/as brasileiros/as que convergem com sua proposta de cinemas, o que delimita nosso ponto de vista. Contudo, ela abre a possibilidade para pensar outros enfoques sobre a circulação cultural e do conhecimento no ambiente dos festivais internacionais de cinema e, também, em instituições de ensino ou de laboratórios e residências artísticas para pensar como nós seres humanos estamos atuando para promoção (ou não) do encontro com a diversidade cultural e, também, como manejamos os conflitos que surgem daí. Há um longo caminho a ser pensado e estudado sobre as consequências da circulação cultural e do conhecimento para os nossos territórios e definições da forma cinema e seus gêneros nas sociedades globalizadas.

6. Referências

Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max. 1995 [1947]. **A dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

Aguiar, João Henrique Catraio Monteiro. 2012. A inserção internacional do cinema brasileiro e interfaces com temporadas culturais e festivais. In: **III Seminário Internacional de Políticas Culturais**. Rio de Janeiro.

Ainouz, Karim. 2006. **Entrevista com o cineasta brasileiro Karim Ainouz**. Entrevistador: Cleber Eduardo. Disponível em: <https://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR70330-5856,00.html> Acesso em 29 mar 2022.

Albano, Sebastião Guilherme. 2012. Poéticas da responsabilidade no audiovisual latino-americano (1990-2011). In: **Crítica Cultural (Critic)**, Palhoça, SC, v. 7, n. 2, p. 327-343, jul./dez. DOI: <https://doi.org/10.19177/rcc.v7e22012327-343> Acesso em 29 jan 2023.

Alencar, Miriam. 1978. **O cinema em festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Arte Nova.

Álvarez, Vera Cíntia. 2015 [2006]. **Diversidade cultural e livre comércio: antagonismo ou oportunidade?** Brasília: FUNAG.

Alves, Elder P. Maia. 2016. A Expansão do Mercado de Conteúdos Audiovisuais Brasileiros: a centralidade dos agentes estatais de mercado – o FSA, a ANCINE e o BNDES. In: **Cadernos CRH**. Nº 29(78). Set.-Dez. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-49792016000300005> Acesso em 20 jul 2020.

Amaral, Susana Gonçalves Costa. 2016. **Afeto e Produção em Elena e Ela volta na quinta: Uma sensibilidade performativa**. Dissertação de Mestrado em Artes da Cena. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Andrew, Dudley. 2010. **Times zones and jet lag: the flows and phases of world cinema**. In: Durovicova; Natasa; Newman, Kathleen. *World Cinemas, Transnational Perspectives*. Nova York/Londres: Routledge, 2010. P. 59-89.

Anjos, Allinny. 2021. **Cinema de periferia: novas narrativas, representatividade e luta política**. Dissertação de Mestrado Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais. Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão.

Arthuso, Raul Lemos. 2016. **Cinema independente e radicalismo acanhado: ensaio sobre o novíssimo cinema brasileiro**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Autran, Arthur. 2010. **O pensamento industrial cinematográfico brasileiro: ontem e hoje**. In: Meleiro, Alessandra (org.). *Cinema e mercado*. São Paulo: Escrituras Editoras.

Appadurai (1994) [1990]. **Disjunção e diferença na economia cultural global**. In: Featherstone, Mike (coord.). Cultural Global: nacionalismo, globalização e modernidade.

Bahia, Lia. 2012. **Discursos, políticas e ações: processos de industrialização do campo cinematográfico**. São Paulo: Itaú Cultural, Iluminuras.

Barbosa, Frederico. 2015 Boas intenções, poucos recursos: balanço das políticas culturais brasileiras recentes. **Proa – Revista de Antropologia e Arte**, Campinas-SP, ano 01, n. 01, ago. 2009. Disponível em: <<http://ifch.unicamp.br/proa/debates/debatefrederico.html>>. Acesso em: 05 nov 2021.

Bauman, Zygmunt. 2010 [1989]. **Legisladores e intérpretes: sobre a modernidade, pós-modernidade e intelectuais**. Rio de Janeiro: Zahar.

Benjamin, Walter. 2017 [1955]. **A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica**. In: Estética e sociologia da arte. Belo Horizonte: Autonomia.

Barreto, L. C. 2010. Entrevista. **Produção Cultural no Brasil**. V. 2. Rio de Janeiro: Beco do Azougue.

Becker, Howard. 2010 [1982]. **Mundos da Arte**. Lisboa: Livros Horizonte.

Bentes, Ivana (org.). 1997. **Glauber Rocha. Cartas ao Mundo**. SP: Companhia das Letras.

Bentes, Ivana. 2007. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. In: **ALCEU** – v. 8, n. 15.

Bernardet, Jean-Claude. 1976. **Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro**. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Brandão, Joana. 2022. **Agência feminina, terra e multissensorialidade: a mitopraxis Tikmũ'ũn no cinema**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo. Universidade Federal da Bahia. Salvador.

Brasil. 1932. **Decreto-Lei nº 21.240/1932**. Nacionalizar o serviço de censura dos filmes cinematográficos, cria a "Taxa Cinematográfica para a educação popular e dá outras providências. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-21240-4-abril-1932-515832-publicacaooriginal-81522-pe.html> Acesso em 13 jun. 2023.

_____. 1991. **Lei nº 8.313 de 23 de dezembro de 1991**. Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/18313cons.htm Acesso em 13 jun. 2023.

_____. 1993. **Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993**. Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/18685.htm Acesso em 13 jun 2023.

Brasil. 2012. **Lei nº 12.761, de 27 de dezembro de 2012**. Institui o Programa de Cultura do Trabalhador; cria o vale-cultura. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/112761.htm Acesso em 13 jun 2023.

_____. 2001. **Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001**. Estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema, cria o Conselho Superior do Cinema e a Agência Nacional do Cinema — ANCINE, institui o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional — PRODECINE, autoriza a criação de Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional — FUNCINES, altera a legislação sobre a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional e dá outras providências. Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/MPV/2228-1.htm#art47 >. Acesso em: 15 maio 2022.

_____. 2006. **Lei nº 11.437, de 28 de dezembro de 2006**. Altera a destinação de receitas decorrentes da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional — CONDECINE, criada pela Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, visando ao financiamento de programas e projetos voltados para o desenvolvimento das atividades audiovisuais; altera a Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e a Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993, prorrogando e instituindo mecanismos de fomento à atividade audiovisual; e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/11437.htm >. Acesso em: 15 maio 2022.

_____. 2011. **Lei nº 12.485, de 12 de setembro de 2011**. Dispõe sobre a comunicação audiovisual de acesso condicionado; altera a Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e as Leis nºs 11.437, de 28 de dezembro de 2006, 5.070, de 7 de julho de 1966, 8.977, de 6 de janeiro de 1995, e 9.472, de 16 de julho de 1997; e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12485.htm >. Acesso em: 15 nov. 2020.

_____. 2019. **Decreto nº 10.190 de 24 de dezembro de 2019**. Dispõe sobre a obrigatoriedade de exibição de obras audiovisuais cinematográficas brasileiras. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2019/decreto/d10190.htm Acesso em 13 jun. 2023.

Bourdieu, Pierre. 2015 [1970]. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva.

_____. 2002 [1989]. Les conditions sociales de la circulation internationale des idées. In: **Actes de la recherche en sciences sociales**. Vol. 145, décembre 2002. La circulation internationale des idées. pp. 3-8. Disponível em: <https://doi.org/10.3406/ars.2002.2793> Acesso em 01 jul. 2020.

Bugno, Vincenzo. 2020. In: **World Cinema Fund Supported Films 2004-2019**. Disponível em: < <https://www.berlinale.de/en/wcf/home/welcome.html> > Acesso em 20 dez 2021.

Büscher, M., & Urry, J. 2009. Mobile Methods and the Empirical. **European Journal of Social Theory**, 12, 99-116. <http://dx.doi.org/10.1177/1368431008099642>. Acesso em 01 out. 2021.

Butcher, Pedro. 2010. **Brésil: le norderste à l'assaut de Tiradentes**. In: Cahiers du Cinéma. Avril.

Calabre, Lia. 2013. **Políticas culturais no Brasil no século XXI: cenários e desafios**. In: Lustosa, Frederico (Org.). Política e gestão cultural: perspectivas Brasil e França. Salvador: Edufba.

_____. 2021. **O Fundo Setorial do Audiovisual e as políticas audiovisuais: interfaces com os estudos de cultura visual**. In: Estudos Históricos, (Rio J.) 34 (72) • Jan-Apr 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S2178-149420210110> Acesso em 15 jun. 2023.

Campo, Minerva. 2016. **Construcción y legitimación de los cines (trans)nacionales en el circuito internacional de festivales: el caso de América Latina**. Tese de doutorado. Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual. Universidad de Carlos III, Madrid. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10016/23801>>. Acesso em 20 fev 2022.

_____. 2018. **Lo (trans)nacional como eje del circuito de festivales de cine. Una aproximación histórica al diálogo Europa-América Latina**. In: Imagofagia: revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, ISSN-e 1852-9550, N°. 17.

Canclini, Néstor. 2005. Definições em transição. In: MATO, Daniel (Org.). **Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización**. Buenos Aires: Clacso. p. 57-67.

_____. 2008 [1989]. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo.

_____. 2019. **Ciudadanos reemplazados por algoritmos**. Alemanha: Editora do Centro Maria Sibylla Merian de Estudios Latinoamericanos Avanzados en Humanidades y Ciencias Sociales. Disponível em: http://www.calas.lat/sites/default/files/garcia_canclini.ciudadanos_reemplazados_por_algoritmos.pdf. Acesso em: 05 fev. 2021.

Candido, Marcia Rangel; Daflon, Verônica Toste; Feres Junior, João. 2016. Cor e gênero no cinema comercial brasileiro: uma análise dos filmes de maior bilheteria. In: **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**, n 3, novembro 2016. P. 116-135 Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/files/artigo/7372045f-ff0c-47aa-87f8-b5efe65cf575.pdf>. Acesso em: 01 out. 2019.

Cardoso, Mauricio. 2007. **O Cinema Tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução (1969 – 1974)**. Tese de doutorado. Departamento de História - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo.

Carmo, Cleide Mara Vilela do. 2016. **Instrumentos e políticas públicas de cultura: o caso dos editais do fundo de apoio à cultura do Distrito Federal no período de 2011 a 2014**. 150 f., il. Dissertação de Mestrado em Desenvolvimento Sociedade e Cooperação Internacional — Universidade de Brasília, Brasília.

Carvalho, Noel. 2006. **Cinema e representação racial: o cinema negro de Zózimo Bulbul**. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Acesso em: 11 jun. 2023.

Carvalho, N. dos S. 2012. O produtor e o cineasta Zózimo Bulbul – o inventor do cinema negro brasileiro. **Revista Crioula**, (12). Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1981-7169.crioula.2012.57858> Acesso em: 11 jun. 2023.

Casanova, Pascale. 2002 [1999]. **A república mundial de letras**. São Paulo: Estação Liberdade.

Cypriano, Tânia and Ainouz, Karim. 2008. Source: **BOMB**, n. 102, Brazil (Winter, 2008). Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40427925> Acesso em: 23 jan 2020.

Castañeda e Serna, 2020. Los silêncios: entre el dolor y la comprensión. In: **Cineclubes Cinelatino**, v. 4 n. 2. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/3109> Acesso em: 11 jun. 2023.

Correa Jr., Fausto Douglas. 2007. **Cinematecas e cineclubes: política e cinema no projeto da Cinemateca Brasileira (1952/ 1973)**. Dissertação de Mestrado. UNESP, Assis.

Corrêa, Paulo Vitor Luz. 2016. **Festivais de cinema e a internet: uma breve análise por meio dos formatos de submissão de filme**. 2016. Disponível em: <https://issuu.com/pauloluzcorrea/docs/estudo_festivais_brasileiros_submis>. Acesso em: 25 maio de 2022.

_____. 2018. **Os festivais audiovisuais em 2017: geografia e virtualização**. Disponível em: <https://issuu.com/pauloluzcorrea/docs/os_festivais_audiovisuais_em_2017_->. Acesso em: 25 de maio de 2022.

_____. 2019. **Os festivais audiovisuais em 2018: geografia e virtualização**. 153 p. Disponível em: <https://issuu.com/pauloluzcorrea/docs/v1_os_festivais-mostras_audiovisuai>. Acesso em: 16 de maio de 2022.

_____. 2020. **Os festivais audiovisuais em 2019: geografia e virtualização**. 153 p. Disponível em: <https://issuu.com/pauloluzcorrea/docs/_v0_-_os_festivais-mostras_audiovisuais_em_2019_->. Acesso em: 16 de maio de 2022.

Costa, Mannuela Ramos da. 2017. **Cinema Brasileiro Independente Contemporâneo: entre a ficção e a realidade**. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Cotrim, Tamara Chequer. 2017. **Festivais e mostras de cinema na Bahia contemporânea: memória e processos de formação cultural**. Dissertação de Mestrado em Cinema, Memória e Processos de Formação Cultural –Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista.

Cubbit, Sean. 2016. **Finite media: Environmental implications of digital Technologies**. Duke University Press.

Dagnino, Evelina. 2004. **Construção democrática, neoliberalismo e participação: os dilemas da confluência perversa**. In: Política e Sociedade.

Darrè, Yann. 2006. Esquisse d'une sociologie du cinéma. In: **Actes de la recherche en sciences sociales**, 161-162(1), 122-136. DOI:10.3917/arss.161.0122. Acesso em 20 out 2022.

Dardot, P.; Laval, C. 2016 [2009]. **A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal**. São Paulo: Editora Boitempo.

Dawson, Jessica. 2023. Who Controls the Code, Controls the System: Algorithmically Amplified Bullshit, Social Inequality, and the Ubiquitous Surveillance of Everyday Life. In: **Sociological Forum** Disponível em: <https://doi.org/10.1111/socf.12907> Acesso 12 jun 2023.

de Valck, M. 2006. **Film festivals: history and theory of a European phenomenon that became a global network**. Amsterdam: ASCA. Disponível em: <https://dare.uva.nl/search?identifier=d7e753a4-4c7e-43f3-9e4e-65ae36f8c582> Acesso 01 mar. 2020.

_____. 2007. **As várias faces dos festivais de cinema europeus**. In: Meleiro, Alessandra (org). **Cinema no mundo: indústria, política e mercado – Europa v. V**. São Paulo: Escrituras Editora.

De Valck, Marijke, Kredell, Brendal e Loist, Skadi. 2016. **Film Festivals: History, Theory, Method, Practice**. Londres, Nova Iorque: Routledge.

Diniz, Felipe Maciel Xavier. 2018. **Desenquadramentos no Novíssimo Cinema Brasileiro: o Fora de Campo Como Dobra da *Mise-En-Scène* nos filmes de André Novais**. Tese de Doutorado em Comunicação e Informação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

Dovey, Lindiwe. 2015. **Curating Africa in the age of film festivals**. New York: PALGRAVE MACMILLAN.

Elias, Norbert. 1994 [1939]. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994a.

_____. 2008 [1970]. **Introdução à sociologia**. Edições 70: Lisboa, Portugal.

_____. 2006 [2002]. **Escritos e Ensaios: Estado, processo, opinião pública**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

Elias, Norbert; Scotson, John L. 2000 [1990]. **Os estabelecidos e os outsiders**. Rio de Janeiro: Zahar.

Elsaesser, Thomas. 2005. **European Cinema: face to face with Hollywood**. Amsterdam University Press.

_____. 2015. Cine Transnacional, el Sistema de Festivales y la Transformación Digital. In: **Journal of Communication**, n.11 (Julio – Diciembre de 2015), pp. 175-196.

Espinosa, Julio Garcia. 1969. **Por un cine imperfecto**. Caracas: Rocinante. p. 11-32

Fanon, Frantz. 2008. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA.

Farias, Edson. 2016. **O protocolo da pesquisa da circulação na sociologia da cultura, no Brasil**. In: *Revista Sociedade e Estado* Vol. 31 N 3 Set./Dez.

_____. 2017. Sociologia e a Esfera Cultural Contemporânea. In: **Revista Ciências Sociais Unisinos**, v. 53, p. 03-14.

_____. 2019. Os intelectuais e a especialização da cultura. In: **Revista Pós-Ciências Sociais**, v. 1, p. 11-43.

Felipe, Marcos. 2019. Do outro lado do espelho: história e problemáticas do Vídeo nas Aldeias (VNA). In: **Visualidades** v. 17. Disponível em: <https://doi.org/10.5216/vis.v17.56629> Acesso em 20 maio 2023.

Freire-Medeiros, Bianca e Lages, Mauricio Piatti. 2020. A virada das mobilidades: fluxos, fixos e fricções. **Revista Crítica de Ciências Sociais** [Online], 123. Disponível em: <http://journals.openedition.org/rccs/11193> Acesso em 20 out. 2021.

Featherstone, Mike. (1994) [1990]. **Cultura Global: introdução**. In: Featherstone, Mike (coord.). **Cultural Global: nacionalismo, globalização e modernidade**.

FCM. 2020. **World Cinema Fund Supported Films 2004-2019**.

Figueiró, Belisa. 2018. **Coprodução de cinema com a França: mercado e internacionalização**. São Paulo: Editora Senac.

Foucault, Michel. 1967. **Of Other Spaces, Heterotopias**. Disponível em: <https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heteroTopia.en/>. Acesso em 16 nov. 2018.

Foster, Lila. 2022. **O primeiro ano do Festival de Cinema Amador JB/Mesbla (1965)**. In: **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, v. 29, p. 1-15, jan.-dez. 2022 | e-41527.

Fraser, Nancy. 2006 [2003]. **La justicia social en la era de la identidad: redistribución, reconocimiento y participación**. In: Fraser, Nancy; Honneth, Axel. **Redistribución o reconocimiento? Un debate político-filosófico**. Madrid: Ediciones Morata

Gabriel, Teshome H. 2011. Towards a Critical Theory of Third World Films, **Critical Interventions**, 5:1, 187-203. Disponível em: DOI: 10.1080/19301944.2011.10781409. Acesso em: 20 ago. 2019.

Galvão, Maria Rita. 1981. **Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Garret, Adriano. 2020. **A Curadoria em Cinema no Brasil Contemporâneo: Festivais de Cinema e o Caso da Mostra Aurora (2008-2012)**. Dissertação de Mestrado em Comunicação – Audiovisual. Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo. Disponível em: <https://portal.anhembi.br/wp-content/uploads/2022/05/Dissertacao-ADRIANO-RAMALHO-GARRETT.pdf> Acesso em 20 jan 2022.

Gatti, André. 2005. **Distribuição e exibição na indústria cinematográfica brasileira (1993-2003)**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Universidade de Campinas.

Gentino, Octavio. 2012 [2007]. **As cinematografias da América Latina e do Caribe: indústria, produção e mercados**. In: Meleiro, Alessandra (org.). **Cinema no mundo: indústria, política e mercado**. São Paulo: Escrituras Editora.

Gilroy, Paul. 2001 [1993]. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Editora 34.

Gomes, Paulo Emílio Salles. 1996. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro, Paz e Terra.

Guerra, Ruy. 2020. 44ª Mostra São Paulo. **Aula "O Trabalho de Ruy Guerra". Encontro I - Comentário crítico-histórico sobre os filmes Quand le Soleil Dort (1958) e Os Cafajestes (1961)**. Canal Youtube Mostra Internacional de Cinema. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9F7hBBAHqQk&t=1s> Acesso em 30 mai 2023.

Gusmão, Milene. 2008. **Dinâmicas do cinema no Brasil e na Bahia: trajetórias e práticas do século XX a XXI**. Tese de Doutorado em Ciências Sociais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal da Bahia, Salvador.

Gusmão, Milene e Citrim, Tamara. 2021. Festivais e mostras de cinema e audiovisual na Bahia: entre trajetórias e práticas de formação cultural. **Rebeca – Revista Brasileira de Estudos do Cinema e Audiovisual**. Disponível em: <https://rebeca.emnuvens.com.br/1/article/view/800> Acesso em 13 jun. 2023.

Hardt, Michael e Negri, Antonio. 2001 [2000]. **Império**. Tradução de Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record.

Hozic, Aida A. 2016. Between “National” and “Transnational”: Film Diffusion as World Politics. In: **International Studies Review** Vol. 16, No. 2 (June 2014), pp. 229-239. Published By: Oxford University Press.

Ianni, Octavio. 2013 [1992]. **A sociedade global**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

INEP. 2017. **Censo da Educação Superior**. Disponível em: <https://www.gov.br/inep/pt-br/areas-de-atuacao/pesquisas-estatisticas-e-indicadores/censo-da-educacao-superior> Acesso em 20 mai 2022.

Ikeda, Marcelo e Lima, Dellani. 2011. **Cinema de garagem: um inventário afetivo sobre o jovem cinema brasileiro do século XXI**. Fortaleza/Belo Horizonte: Suburbana.

Ikeda, Marcelo. 2012. **O “novíssimo cinema brasileiro”: sinais de uma renovação**. In: Cinémas d’Amérique latine [En ligne], 20 | 2012, mis en ligne le 18 avril. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cinelatino/597>. Acesso em 02 jul. 2020.

_____. 2018. O “cinema de garagem”, provisoriamente: notas sobre o contexto de renovação do cinema brasileiro a partir da virada do século. In: **Aniki** vol. 5, n. 2. Disponível em: <https://doi.org/10.14591/aniki.v5n2.394>. Acesso em 20 maio 2023.

_____. 2021. **Das garagens para o mundo: movimentos de legitimação do cinema brasileiro dos anos 2000**. Tese de Doutorado em Comunicação. Universidade Federal de Pernambuco. Recife.

Isaza, Laura Rodriguez. 2015. De “gira” por los festivales: patrones migratorios del cine latinoamericano. In: **Secuencias**, 39, p. 65-82. Disponível em: <https://revistas.uam.es/secuencias/article/download/5840/6292>. Acesso em 26 out. 2019.

Johnson, Randal. 1987. **The film industry in Brazil – Culture and the State**. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

- Krakauer, Siegfried. 2009 [1963]. **O ornamento da massa: ensaios**. São Paulo, Cosac Naify.
- Hamburguer, Esther. 2018. Guerra das Imagens. In: **Rapsódia (USP)**, v. 12, p. 25-44.
- Hobsbawm, Erick. 2013 [2010]. **Tempos fraturados: cultura e sociedade no século XX**. São Paulo: Cia das Letras.
- Kauark, Giuliana. 2008. **Oportuna diversidade: a participação do Ministério da Cultura do Brasil durante a negociação da Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais**. Dissertação de mestrado em Cultura e Sociedade, Salvador, UFBA.
- Leal, Antonio; Mattos, Tetê. 2011. **Painel setorial dos festivais audiovisuais: indicadores 2007, 2008 e 2009**. Rio de Janeiro: Fórum dos Festivais / MinC/SAV. 63 p.
- Leão, A., & Farias, E. 2016. **O popular no Brasil numa fábula de costume francesa**. In: Revista Sociedade e Estado, Vol. 31, N. 3, Set./Dez.
- _____. 2020. **Literatura e audiovisual em José Mauro de Vasconcelos**. Tempo Social, 32(2), 123-148. <https://doi.org/10.11606/0103-2070.ts.2020.168354>
- _____. 2022. The Brazilian Popular in Cinematographic Audiovisual Culture. **Sociedade e Estado** [online]. vol. 37, n. 1, pp. 25-51. <https://doi.org/10.1590/s0102-6992-202237010002>. Acesso em 05 maio 2023.
- Lima, Carmen Lúcia Castro. 2009. **Redes sociais e aglomerações produtivas culturais: proposição de método de pesquisa e aplicação ao caso da produção de filmes em Salvador**. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade) Universidade Federal da Bahia: Salvador.
- Lipovetsky, Gilles e Serroy, Jean. 2015. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista**. São Paulo: Companhia das Letras.
- Lobato, Ramon. 2009. **Subcinema: mapping informal film distribution**. Tese de Doutorado em Cultura e Comunicação. Universidade de Melbourne.
- Loist, Skadi. 2020. Zirkulation im Netzwerk: Eine Betrachtung zur Zirkulationskraft von Filmfestivals. In: **Zeitschrift für Medienwissenschaft** (23): 55–63. DOI:10.25969/mediarep/14833. Acesso em 20 out 2022.
- Lopes, Denilson. 2010. Cinema global, cinema mundial. In: **Revista da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós**, Brasília, v. 13, n. 2.
- Lusvarghi, Luiza. 2007. Oscar, internacionalização e cinema brasileiro: o diálogo possível entre o não ser e ser outro. In: **Cadernos de Ciências Humanas - Especiaria**. v. 10, n. 17, jan./jun. p. 177-190.
- Machado, Gustavo P. 2021. **Jovens produtoras/es à procura de trabalho: experiências, estratégias e perspectivas de futuro a partir de produtoras/es culturais como microempreendedores individuais na cidade do Rio de Janeiro**. Dissertação de Mestrado em Cultura e Territorialidades. Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro.

Marçal, Esther. 2020. O processo criativo do roteiro de Los Silencios: uma aproximação. In: **Epistemologias do Sul**, v. 4, n. 2, p. 172-187.

Martins, Gabriel e Martins, Maurílio. 2019. Entrevista para Julia Gimenes. **Filmes de Plástico: viver e ouvir as periferias**. Disponível em: <http://mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/20-critica/353-jugimens> Acesso em 24 jun 2021.

_____. 2019. Entrevista para Papo de Cinema. **No coração do mundo: entrevista exclusiva**. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/entrevistas/no-coracao-do-mundo-entrevista-exclusiva-com-gabriel-e-maurilio-martins/> Acesso em 24 jun 2021.

Mato, Daniel. 2003. **Actores sociales transnacionales, organizaciones indígenas, antropólogos y otros profesionales en la producción de representaciones de Cultura y Desarrollo**. In: MATO, D. (Coord.). Políticas de identidades y diferencias sociales en tiempos de globalización. Caracas: Facultad de Ciencias Económicas y Sociales: Universidad Central de Venezuela, 2003. p. 331-354. Disponible en: <www.globalcult.org.ve>. Acesso em: 09 sept. 19.

Mattos, Tetê e Leal, Antonio. 2009. **Festivais audiovisuais brasileiros: um diagnóstico do setor**. In: Calabre, Lia (org.). Políticas culturais: reflexões e ações. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.

Mattos, Tetê. 2013. **Festivais pra quê? Um estudo crítico sobre festivais audiovisuais brasileiros**. In: Bamba, Mahomed. A recepção cinematográfica: teoria e estudos de caso. Salvador: EDUFBA. p. 117-131.

Mattellart, Armand. 2006 [2005]. **Diversidad Cultural y Mundialización**. Barcelona, Buenos Aires e Cidade do México, Ed. Paidós.

Maturana, Humberto; Varela, Francisco J. 2001 [1984]. **A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana**. São Paulo: Palas Athena.

Mazdon, Lucy. 2007. **Transnational 'French' Cinema: The Cannes Film Festival, Modern & Contemporary France**, 15:1, 9-20, DOI: 10.1080/09639480601115250

McLuhan, Marshal. 1964. **Understanding Media: The Extensions of Man**. New York: Signet.

Mendes, Leandro. 2018. **Direito à Cultura e Políticas Públicas de Acesso ao Cinema: uma análise das Ações da ANCINE, SPCINE E INCAA**. Dissertação de Mestrado em Direito. UNIRIO. Rio de Janeiro.

Migliorin, Cezar. 2011. **Por um cinema pós-industrial**. In: Revista Cinética Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm> Acesso em 20 jun 2020

_____. 2012. Teia: Dez anos. **O que é um coletivo?** Teia-2002/2012. Belo Horizonte: Teia.

Morettin, Eduardo. 2019. O cinema em perspectiva transatlântica: práticas históricas e culturais nas exposições universais. **Revista USP**, (123), 85-103. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i123p85-103>

Mosquera, Gerardo. 2010. **Caminar con el diablo: textos sobre arte, internacionalismo y culturas**. Madrid: Exit Publicaciones.

Moura, Clarissa; Gama, Filipe; Asevedo, Everaldo; Virgens, André. 2022. Circuitos de exibição na Bahia: um balanço das mostras e festivais realizados entre 2016 e 2021. In: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. Ano 11, n 1. Disponível em: <https://rebeca.emnuvens.com.br/1/article/view/801/502> Acesso em 20 abr. 2023.

Naficy, Hamid. 2002. Making Films with an Accent: Iranian Émigré Cinema. In: **Framework: The Journal of Cinema and Media**. Vol. 43, N. 2, MIDDLE-EASTERN MEDIA ARTS (FALL 2002), pp. 15-41, Published by: Drake Stutesman; Wayne State University Press. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41552331>. Acesso em 24 out. 2019.

Nagib, Lúcia. 2006. **Towards a Positive Definition of World Cinema**. In: Lim, Song Hwee; Dennison, Stephanie (orgs). *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film*. Londres: Wallflower Press. p. 30-37.

Narvaréz, G. 2019. El cine latinoamericano y la estética de festival. In: **Archivos de la Filmoteca**, Valencia. Disponível em: <<https://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/668>>. Acesso em: 22 abr. 2023.

Nascimento, Abdias. 1978. **O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista**. Vozes: Petrópolis.

Nichols, Bill. 1994. Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Film Festival Circuit. In: **Film Quarterly**, Vol. 47, N. 3, p. 16-30, University of California Press. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1212956>. Acesso em: 31 ago. 2019.

Nicolau Netto, Michel. 2012. **O discurso da diversidade: a definição da diferença a partir da World Music**. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

Nogueira, Amanda Mansur Custódio. 2014. **A brodagem no cinema em Pernambuco**. Tese (Doutorado), Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/13147>. Acessado em: 17 dez. 2022.

Novais, André. 2016. Entrevista. **Canal Youtube Itaú Cultural**. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-A6LX9fggoE> Acesso em 20 jun 2020.

Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. 2023. **Panorama do Mercado de Vídeo por Demanda no Brasil 2022**. Disponível em: <<https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/informe-vod-pos-revisao-28-fev-2023.pdf> > Acesso em 13 jun. 2023.

Oliveira, Janaína. 2018. “Kbela” e “Cinzas”: o cinema negro no feminino do “Dogma Feijoadá” aos dias de hoje. In: SIQUEIRA, Ana, et al. Festival Internacional de curtas de Belo Horizonte (catálogo). Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.

Oliveira, Maria Carolina Vasconcelos. 2014. **"Novíssimo" cinema brasileiro: práticas, representações e circuitos de independência**. Tese de Doutorado em Sociologia. Universidade de São Paulo, São Paulo.

Oliveira, Thiago Macêdo de. 2019. **Podcast Filmes de Plástico no Mundo: a produção cinematográfica da produtora em 10 anos de trajetória – 13 CINEBH.**

Ostrowska, Dorota. 2016. **Making film history at the Cannes film festival.** In: de Valck, Marijke; Kredell, Brenda; Loist, Skadi (org). *Film Festivals History, Theory, Method, Practice.* New York: Routledge p. 18-33.

Ortiz, Renato. 1985. **Cultura brasileira e identidade nacional.** São Paulo: Editora Brasiliense.

Ortiz, Renato. 1994. **Mundialização e cultura.** São Paulo: Brasiliense.

Ortiz, Renato. 2015. **Universalismo e diversidade: contradições da modernidade-mundo.** São Paulo: Boitempo.

Ortiz, Renato. 2019. **O universo do luxo.** São Paulo: Alameda.

Perason, Mark. 2009. **First you get the power, then you get the money: two models of film festivals.** In Porton, Richard (ed.) *Dekalog 3: On Film Festivals.* London: Wallflower Press.

Pires, Bianca Salles. 2021. Uma cinemateca de grandes novidades: festivais e ineditismo no MAM/RJ. IN: **Anais XXIV SOCINE.**

Pozzo, Renata Rogowsk. 2015. **Uma Geografia do Cinema Brasileiro: Bloqueios Internacionais, Contradições Internas.** Tese (Doutorado em Geografia). Universidade Federal de Santa Catarina.

Prysthon, Angela. 2003. Imagens periféricas: entre a hipérbole freak e a voz do subalterno. In: **Actas do III Sopcom, VI Lusocom E II Iberico – Volume III.** Disponível em: <https://www.bocc.ubi.pt/pag/prysthon-angela-imagens-perifericas-entre-a-hiperbole-freak-e-a-voz-do-subalterno.pdf> Acesso em 02 maio 2023.

Queirós, Adirley. 2022. Entrevista. **Cinema em Transe. Cobertura para 25ª Mostra de Tiradentes.** Podcast. Jan 2022 Episódio 17. Disponível em: <https://podcasters.spotify.com/pod/show/cinemaemtranse/message> Acesso em 05 mai 2022.

Queiroz, Jéssica. 2017. Mesa com equipes dos filmes Vazante e Peripatético. **Canal Youtube do Festival Brasília de Cinema.** Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_xjcrPlQYqA&list=PLsrUdWx0m0S9hd6QOJeK_rdtAFPezIf-X Acesso em 20 set 2020

Ramalho, Andreia. 2016. **A distribuição do filme brasileiro em salas de cinema.** Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo PUC-SP

Rocha, Daniela; Bonfim, Leandro; Citadin, Michael; Gimenez, Fernando. 2018. Mapeando as relações de coprodução e codistribuição no cinema brasileiro: uma análise pela ótica da teoria de redes. In: **Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação.** v. 41, n. 1, São Paulo: Jan./Abr. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1809-5844201812>. Acesso em 08 fev. 2020.

Rocha, Flavia Pereira da. 2017. **Coprodução Cinematográfica Internacional no Brasil e na Argentina (2009-2015): Um Estudo Comparado**. Tese (Doutorado em Comunicação). Universidade de Brasília.

Rocha, Glauber. 1965. **Estética da Fome**. Nova Iorque, Milão, Rio Janeiro: Revista Civilização Brasileira.

Rodrigues, A. 2022. Os cinemas negros brasileiros e a transformação da imagem: percursos de um termo estético-político. **Sociedade E Estado**, 37(03), 1027–1049. <https://doi.org/10.1590/s0102-6992-202237030012>.

Rubim, Albino. 2015. **Políticas culturais no primeiro governo Dilma: patamar rebaixado**. In: Rubim, A. A. C.; Barbalho, Alexandre e Calabre, Lia e (Org.). Políticas culturais no governo Dilma. Salvador: Edufba, 2015.

Said, Edward W. 2007 [1978]. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Cia das Letras.

Said, Edward W. 2011 [1993]. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Cia das Letras.

Salles, Walter. 2020. Papo de Drive-in com Walter Salles. **Canal do Youtube Cinema Paradiso**. 6 de agosto de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XTx7F55MFdA> Acesso em 20 nov 2020.

Santos, Marcia Vanessa Malcher dos. 2019. **O cinema contemporâneo de Pernambuco**. Tese de Doutorado em Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/T.8.2019.tde-29102019-174428> Acesso em 02 maio 2023.

Santos, Milton. 2001. **Por uma outra globalização**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

Santos, Milton. 2006. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. 4. ed. 2. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

Sapiro, Gisèle. 2013. **Le champ est-il national? La théorie de la différenciation sociale au prisme de l'histoire globale**. Actes de la Recherche en Sciences Sociales, n. 200, p. 70-85.

Sassatelli, Monica; Delanty, Gerard. 2011. Festivals in cities, cities in festivals. In: **European Arts Festivals: Strengthening cultural diversity, European Comission**. Disponível em: https://moodle.europa-uni.de/pluginfile.php/398211/mod_resource/content/1/Group%204%20-%20txt%203.1%20Festivals%20City%20%20Local.pdf; Acesso em 21 abr. 2023.

Seigner, Beatriz. 2018. Entrevista. **Cine Festivais: “Era desse lugar que eu estava falando o tempo inteiro e ainda não sabia”**. Entrevistador: Adriano Garrett. Disponível em: <https://cinefestivais.com.br/beatriz-seigner-fala-sobre-los-silencios/> Acesso 20 jan 2022.

Seigner, Beatriz. 2020. **Paradiso Multiplica - Masterclass com Beatriz Seigner**. Plataforma Youtube. 17/06/2020. 2h. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ce2NIXV5TLE> Acesso em 20 jan 2022.

Spivak, Gayatri Chakravorty. 2010 [1985]. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte, Editora UFMG.

Sheller, Mimi. 2017. **From spatial turn to mobilities turn**. In: *Current Sociology* 1–17 © The Author(s) 2017 Disponível em: <https://doi.org/10.1177/0770/10103119329121716769977463> journals.sagepub.com/home/csi.

Sheller, Mimi e Urry, John. 2006. The New Mobilities Paradigm. In: **Sage Journal** v. 38, 2. Disponível em: <https://doi.org/10.1068/a37268> Acesso em 30 out 2021.

Shwarzman, Sheila. 2006. **O Rádio e o Cinema no Brasil nos anos 1930**. In: Intercom XXIX Brasileiro de Ciências da Comunicação. Pós-doutoramento no Departamento de Multimeios da Unicamp. Brasília. Disponível em: <
<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/41112854763261431972251026393152414828.pdf>
>. Acesso em 21 nov. 2019.

Shohat, Ella e Stam, Robert. 2006 [1994]. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify.

Simmel, 1896 [2005]. **O dinheiro na cultura moderna**. In: Souza, Jessé e Oelze, Berthold. *Simmel e a Modernidade*. Brasília: Universidade de Brasília.

Simmis, Anita. 1996. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume.

Solanas e Gentino. 1965. **Hacia el Tecer Cine**. II Encuentro. VI Festival de Viña del Mar.

Sontag, Susan. 1996. **The decay of cinema**. In: *The New York Times*. February 25, 1996, Section 6, Page 60.

Sousa, Ana Paula S. 2018. **Dos conflitos ao pacto: as lutas no campo cinematográfico brasileiro no século XXI**. 2018. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

Souza, Edileuza Penha de. 2013. **Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade de Brasília.

Souza, Scheilla Franca de. 2017. **As Ficções de Nós na Filmes de Plástico: reflexividade, intimidade e partilha no cinema brasileiro contemporâneo**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Faculdade de Comunicação da UFBA.

Sotero, Pedro. 2019. Entrevista. **A projeção do diretor de Fotografia Pedro Sotero**. *Jornal do Comercio*, 20/08/2019. Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/cinema/noticia/2019/08/20/a-projecao-do-diretor-de-fotografia-pedro-sotero-386067.php> Acesso em 17 set 2019.

Sotomayor, 1998. “Cinema Novo, le retour” In: **Cahier du Cinema**.

Steinhart, Daniel. 2006. Fostering International Cinema: The Rotterdam Film Festival, CineMart, and the Hubert Bals Fund. **Mediascape** 2. Disponível em:

<http://www.tft.ucla.edu/mediascape/archive/volume01/number02/reviews/steinhart.htm>.
Visita em: 12 out. 2019.

Umaran, Amaia Nerecan; Vallejo, Aina. 2017. Rethinking geolinguistic spaces: the San Sebastian Filme Festival between Latin America and Europe. In: **Festival Reviews**, Reviews. Disponível em: < <https://is.gd/MPcmBV>>. Acesso em: 10 jul. 2019.

UNESCO. 2005. **Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais**. Paris.

Urry, John. 2007. **Mobilities**. Wiley.

Valente, Eduardo e Kogan, Lis. 2009. **O que é o Novíssimo Cinema Brasileiro?**. In: **Novíssimo Cinema Brasileiro**, 20 jul 2009. Disponível em: http://novissimocinemabrasileiro.blogspot.com/2009/07/sessao-inaugural_19.html. Acesso em 10 dez 2022.

Veloso, Caetano. 1993. Desde que o samba é samba. In: Caetano Veloso e Gilberto Gil. **Tropicália 2**. Polygram do Brasil. 1 CD. Faixa 12.

Vieira, Mariela Pitombo. 2010. **Reinventando sentidos para a cultura: uma leitura do papel normativo da Unesco através da análise da convenção para a promoção e a proteção para a diversidade das expressões culturais**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) Universidade Federal da Bahia, Salvador.

Vieira, Mariella e Gusmão, Milene. 2017. “O mercado audiovisual brasileiro, o circuito alternativo de exibição, as mostras e festivais de cinema na Bahia contemporânea”. In: **Revista Ciências Sociais Unisinos**, São Leopoldo, v. 53, n. 1, jan./abr. 2017, p. 36-45.

Vilela, Cleide. 2017. **FicaMinC: algumas considerações sobre participação social e políticas públicas de cultura no Brasil**. Anais do VIII Congreso Internacional en Gobierno, Administración y Políticas Públicas. Madrid.

_____. 2020. **Berlinale: uma janela de circulação de realizadores/as brasileiros/as de cinema no ANPOCS**, realizada na modalidade on-line, no ano de 2020.

Villazana, Libia. 2007. **Iniciativa sinérgicas de co-produção, distribuição e exibição no cinema latino-americano**. In: Meleiro, Alessandra. **Cinema no mundo: indústria, política e mercado – América Latina v. II**. São Paulo: Escrituras Editora.

Virgens, André R. A. 2021. O Fundo Setorial do Audiovisual e o Estado da Bahia: estudo de caso. In: **Anais do XXIV Encontro da SOCINE – Desafiar a gravidade: incertezas, trânsitos e nuances para a queda**. Disponível em: [https://www.socine.org/wp-content/uploads/anais/AnaisDeTextosCompleto2021\(XXIV\).pdf](https://www.socine.org/wp-content/uploads/anais/AnaisDeTextosCompleto2021(XXIV).pdf). Acesso em 01 set. 2022.

Wallerstein, Immanuel. 2007. **O universalismo europeu: a retórica do poder**. São Paulo: Boitempo.

Yúdice, George. 2004. **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global**. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Zanetti, Daniela. 2010. **O cinema da periferia: Narrativas do cotidiano, visibilidade e reconhecimento social.** Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/5115/1/Daniela-Zanetti.pdf> Acesso em 20 mai 2022.